



GOBIERNO DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
DIVISION DE CULTURA



MERCOSUR  
CULTURAL



GOBIERNO DE CHILE  
DIRECCION DEL TRABAJO



**SEMINARIO  
TECNICO REGIONAL SOBRE LOS DERECHOS  
SOCIALES DE LOS ARTISTAS**  
22, 23 Y 24 de Octubre de 2002, Santiago de Chile.

# **PONENCIAS Y DOCUMENTOS INTERNACIONALES**

**Material sujeto a modificación por los expertos para la publicación.**

PONENCIA  
MERCOSUR  
ARGENTINA

Expertos:  
GRISELDA STRAT  
CARLOS ALBERTO ETALA

## MARCO LEGAL Y SOCIAL PARA LOS ARTISTAS EN LA REPUBLICA ARGENTINA

En lo que sigue se intentará presentar un esquema del marco legal y social en que deben desenvolver su labor los artistas en la República Argentina.

### 1. Conceptualización legal de las formas de actividad artística.

Pueden clasificarse las formas en que el ordenamiento jurídico de la Argentina regula la actividad de los artistas de la siguiente manera:

- a) prestación de la actividad artística en la forma de trabajo dependiente.
- b) prestación de la actividad artística en la forma de trabajo autónomo.
- c) prestación de la actividad artística en forma autogestionaria.

Pasaremos a referirnos a continuación a cada una de estas formas de modo más detenido.

#### **a) prestación de la actividad artística en la forma de trabajo dependiente.**

La Constitución Nacional, principalmente en su art. 14 bis, consagra los "derechos sociales" que protegen a todos los trabajadores –entre ellos los artistas– entre los cuales se encuentran "condiciones dignas y equitativas de labor", "jornada limitada", "descanso y vacaciones pagados", "retribución justa", "salario mínimo vital móvil", "igual remuneración por igual tarea", protección contra el despido arbitrario", además de los derechos colectivos, como la "organización sindical libre y democrática", el derecho de "concertar convenios colectivos de trabajo", "recurrir a la conciliación y al arbitraje" y "el derecho de huelga".

En lo específicamente artístico, la ley 24.269, sancionada el 3 de noviembre de 1993 y publicada en el Boletín Oficial el 15 de diciembre del mismo año, aprobó la Recomendación de la UNESCO sobre la condición del artista.

Cuando el artista es un trabajador dependiente lo resguardan las normas constitucionales, legales y reglamentarias que se refieren al contrato de trabajo.

En numerosos eventos artísticos y culturales, el artista se desempeña en forma dependiente, vinculado mediante un contrato de trabajo con un empresario que toma a su cargo la organización de la presentación o representación.

La definición legal del contrato de trabajo se encuentra en el art. 21 de la Ley de Contrato de Trabajo, régimen aprobado por la ley 20.744 de 1974, que ha sufrido numerosas modificaciones.

Según la ley argentina *"Habrà contrato de trabajo, cualquiera sea su forma o denominación, siempre que una persona física se obligue a realizar actos, ejecutar obras o prestar servicios a favor de la otra y bajo la dependencia de ésta, durante un período determinado o indeterminado de tiempo, mediante el pago de una remuneración"*.

El contrato de trabajo puede adoptar diferentes modalidades. Las más importantes para nuestro interés son las del contrato de trabajo por tiempo indeterminado, a plazo fijo, contrato de trabajo eventual y de temporada.

En todas ellas se dan las notas que caracterizan el contrato de trabajo, a saber: a) la dependencia *jurídico-laboral* expresada por la exigencia de cumplir las órdenes e instrucciones del empleador en cuanto a horarios, lugar de trabajo, etcétera; b) la dependencia *económica* se identifica con el "trabajo por cuenta ajena", es decir, el artista presta su labor en beneficio o provecho de otro, quien asume los riesgos del negocio o de la empresa. Este tipo de dependencia subsiste aunque el trabajador estuviera remunerado por rendimiento o participara en las utilidades de la empresa, formas éstas de retribución autorizadas por la ley puesto que no ha de participar normalmente en las pérdidas, salvo el caso excepcional del "socio-empleado", situación también prevista por la ley. c) la dependencia *técnica* se expresa en la exigencia de que el trabajador se ajuste a los procedimientos y modalidades de ejecución de su labor indicados por el empleador en forma directa o través de un director o delegado que actúa como representante de éste. La jurisprudencia laboral ha señalado en alguna oportunidad que la naturaleza de la actividad artística obliga a reconocer mayor libertad al intérprete para expresarse, pero ello no implica que pueda despojarse de las limitaciones de la situación de dependencia en que se encuentra.

#### **b) prestación de la actividad artística en la forma de trabajo autónomo.**

El trabajo autónomo se presenta cuando existe independencia del trabajo o ausencia de subordinación, incompatible con la posición de trabajador en el sentido de la Ley de Contrato de Trabajo y quien presta los servicios desenvuelve su actividad en una organización propia, de la cual el mismo sujeto es el organizador, de modo que no queda sometido a poderes directivos de una organización de los cuales él mismo no sea titular. La autonomía, entonces, -por oposición a la dependencia-, se define por la autoorganización del trabajo. El trabajador autónomo no se incorpora a la organización de otro sino que organiza su propia actividad y como consecuencia asume los riesgos, trabajando por sí y para sí (por cuenta propia y no por cuenta ajena), obteniendo una ganancia que tiene diferente tratamiento legal que la remuneración.

#### **c) prestación de la actividad artística en forma autogestionaria.**

Numerosos artistas prefieren agruparse entre sí para desarrollar su labor en forma autogestionada adoptando alguna forma cooperativa de hecho o de derecho. En este último caso deben ajustarse a las disposiciones de la ley de cooperativas N° 20.337 .

## **2. Derechos de los artistas en materia laboral y de la seguridad social**

Según la forma de prestación de su actividad o la modalidad de contratación los artistas gozan o no efectivamente de derechos laborales y de la seguridad social.

Si bien cuando se desempeñan como trabajadores dependientes están protegidos nominalmente por las normas constitucionales, legales, reglamentarias y los convenios colectivos de trabajo que resguardan a todos los trabajadores subordinados, esta protección es más formal que efectiva puesto que el modo de prestación de la actividad artística o la modalidad de su contratación laboral — generalmente de corta duración- impiden u obstaculizan la reunión por parte del artista de los requisitos a los que la ley subordina el otorgamiento de los beneficios, sean éstos laborales o de la seguridad social.

Por otra parte los empresarios que los contratan tienden generalmente a evadir tanto el cumplimiento de las normas laborales como los de la seguridad social con la finalidad de disminuir sus costos laborales. De ahí que recurran a formas jurídicas de contratación fraudulentas que encubren verdaderas relaciones de trabajo. Así, presentan al artista subordinado como supuesto trabajador autónomo obligándolo a facturar el precio de sus actuaciones o representaciones o se adoptan figuras contractuales no laborales, como la locación de servicios, la locación de obra, el contrato de sociedad, etcétera.

Asimismo, si bien los artistas cuando se desempeñan como trabajadores dependientes se agrupan en asociaciones sindicales de trabajadores y celebran con las asociaciones de empleadores convenios colectivos de trabajo, los derechos emergentes resultan meramente nominales puesto que son burlados en la práctica, muchas veces porque el artista prefiere no confrontar con el sector empresario ni recurrir a su asociación sindical por temor a perder su empleo o no ser contratado en el futuro.

En cuanto a los derechos de la seguridad social, como se señaló más arriba, la forma de prestación artística impide u obstaculiza la posibilidad de que el beneficiario reúna los requisitos necesarios para gozar de una efectiva protección frente a las contingencias sociales que garantizan las normas de la seguridad social. Resulta dificultoso el financiamiento por parte de las obras sociales sindicales de los servicios de asistencia médica y otros servicios sociales (turismo, deportes, recreación, etcétera), prácticamente imposible para el artista reunir los requisitos a los que la ley subordina el goce de las asignaciones familiares, protección de la maternidad, prestaciones por desempleo. En cuanto las contingencias de vejez, invalidez y muerte son cubiertas de manera parcial por las obras sociales sindicales —con la consiguiente presión adicional sobre sus escasos recursos- quedando al margen los artistas generalmente de la protección del Sistema Integrado de Jubilaciones y Pensiones por imposibilidad de reunir efectivamente los requisitos legales, como años de servicios, aportes regulares, etcétera.

Por otra parte, el art. 2º del decreto 433/94, reglamentario de la ley 24.241 del Sistema Integrado de Jubilaciones y Pensiones, contrariando el principio sentado en la ley laboral en el art. 23 de la Ley de Contrato de Trabajo que establece la presunción de que la prestación de servicios hace presumir la existencia de un contrato de trabajo, consagra la presunción contraria al determinar que los artistas y músicos, los que interpretan un papel protagónico, coprotagónico, de reparto y extras en obras cinematográficas, teatrales, televisivas

y radiofónicas, así como los directores de orquesta, solistas e integrantes de conjuntos musicales u orquestas, se consideran trabajadores autónomos "en tanto asuman el riesgo económico propio del ejercicio de sus respectivas profesiones".

### **3. Derechos de los artistas autónomos.**

La mayoría de los artistas, en consecuencia, sólo goza de la protección dispuesta por la ley para los trabajadores autónomos que, desde luego, es sumamente modesta ya que descansa únicamente en el financiamiento del propio trabajador (trabajador autónomo o monotributista). Y esto ocurre no sólo con los artistas que se desempeñan efectivamente como trabajadores autónomos sino también con los que desarrollan formas autogestionarias de actividad y con gran parte de los que trabajan en forma dependiente por las razones ya enunciadas en el apartado anterior.

Buenos Aires, setiembre de 2002.

**Dr. Carlos Alberto ETALA**  
**Experto**

## LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN ARGENTINA

Nuestra ley de Propiedad Intelectual Nro.11723 fue sancionada en 1933 y su inspirador, el entonces legislador Roberto J. Noble, sintetizó en su discurso en el recinto, la esencia misma del derecho de los creadores. Dijo el Sr.Noble:

“El valor imponderable de la creación literaria y artística, carece de defensa. La inmensa riqueza de la creación de las mentes más lúcidas, desinteresadas y generosas de la humanidad, eran mar abierto a la piratería organizada de quienes -sin escrúpulos- se benefician con los frutos de una labor cumplida muchas veces bajo el signo del dolor; el dolor íntimo y fecundo de crear, que a menudo agota las reservas vitales y mina los organismos físicos”.

“No sólo el escritor, el periodista, el poeta, el músico, sino también los intérpretes, en sus versiones perpetuadas por los modernos sistemas que trajo el progreso, son víctimas de actos de pillaje y despojo; habría que verificarse también el mismo despojo a sus descendientes, lo que haría decir a un ministro francés que era motivo de vergüenza para la civilización que los descendientes de Corneille vivieran en la indigencia”.

“Dar a nuestros hombres de letras, a nuestros artistas las necesarias garantías para estar a cubierto de las acechanzas de la piratería declarada y organizada de las usurpaciones disimuladas, es una urgencia en el campo del trabajo intelectual”. “Hay que llevar el recuerdo hacia aquel mundo de obreros de la cultura, de creadores de la ciencia y de la belleza, de forjadores de ensueños, a quienes hay que hacer justicia con esta ley; ley de defensa del caudal artístico y científico argentino surgido de un esfuerzo sin remuneración. Ley que protegerá la labor de muchos años, muchas veces cumplida en medio de agotadoras vigiliias de la carne y el espíritu; ley para todos los que en medio de nuestro desarrollo económico constituyeron la falange del arte y de la ciencia, y a pesar del ambiente tan poco propicio a las inquietudes del espíritu, investigaron en el gabinete, modelaron el bronce, esculpieron el mármol, publicaron sus libros, sus poemas, sus dramas, sus comedias y sus ensayos e inundaron el mundo con el acorde inconfundible de nuestra música, dando así a todas las expresiones de la ciencia y el arte propios, el sello inconfundible del alma argentina”.

### Del derecho de Propiedad Intelectual

Recorriendo a grandes rasgos el esquema jurídico reinante en la materia de derechos de Autor en la República Argentina, nos encontramos con que la fuente eminente de la legislación protectora de las creaciones intelectuales se encuentra en la Constitución Nacional, que en su Artículo 17, inspirándose en la idea de Propiedad, establece que “todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la Ley”. Es importante mencionar que la Constitución Nacional recibió una influencia directa de la legislación norteamericana, ya que la Constitución de los Estados Unidos de Norteamérica, fue la inspiración de nuestros constituyentes, en cuya cláusula 8va, Sección VIII, art.1<sup>o</sup>, establece un principio similar. Con la puesta en práctica de esto, se vio la necesidad de establecer si esta materia debía incorporarse a los Códigos fundamentales o si debía ser incluida en leyes especiales. De este modo se decidió la implementación de leyes acorde con la especialidad. Así, nos encontramos con la primera ley sobre esta materia, que lleva el nro. 7092 que data del año 1910. Con un modesto texto legal, sancionado en un momento de apremio, durante la visita de Clemenceau, quien bregaba por el respeto a los derechos de autores franceses. Y finalmente llegamos a la Ley 11.723, sancionada en el año 1933, sobre “régimen de la Propiedad Intelectual”, que consta de 89 artículos en los cuales están contenidas normas de derecho privado (interno e internacional) y de derecho público en lo atinente a materia administrativa, penal y procesal. Un Proyecto de Reformas de esta ley, actualmente en estudio, ha incorporado principios de los ADPIC y de los trabajos realizados por OMPI y UNESCO, además de la elaboración jurisprudencial hecha en más de 60 años de vigencia de la ley. Toda esta legislación estableció un régimen liberal de tutela de las obras extranjeras, pues solamente se exige que sus autores “pertenezcan a países que reconozcan el derecho de

propiedad intelectual” (Principio de Trato Nacional Artículo 5 del Convenio de Berna). Se consideraba que el reconocimiento de estos derechos no estaba sujeto a la reciprocidad, amparo que quedó limitado a raíz de disposiciones destinadas a facilitar la publicación de traducciones. Se tomaban severas sanciones penales para los infractores, inclusive la privación de libertad, pero fallas técnicas de la ley, la tornaron parcialmente ineficaz en ese aspecto.

Varios organismos se crearon a los fines de ocuparse de la protección de los derechos intelectuales, entre los que mencionaremos al Registro Nacional de la Propiedad Intelectual destinado a la inscripción de obras y contratos.

Las Sociedades de Gestión nacen como asociaciones civiles muchos años antes de que el Estado las reconociera como tales. La primera en crearse fue la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), si bien no es una sociedad de gestión propiamente dicha, es la que nucleó a escritores de principio de siglo en pos de la defensa de sus derechos. En Diciembre de 1934 se crea ARGENTORES, (Sociedad General de Autores de la Argentina) constituida legalmente como una asociación civil de carácter profesional y mutual. En Mayo de 1936 por iniciativa de un grupo de autores musicales, es fundada SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), sociedad defensora de los Derechos de Autor y Compositor, inscripta como asociación civil y cultural de carácter privado, representante de los creadores de música nacional de las sociedades extranjeras. Es en este momento donde emerge la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI) cuya fundación no constituyó una mera creación competitiva destinada a disputarle a otras entidades un beneficio de naturaleza económica, sino que obedeció al deseo de establecer y de reafirmar un principio de justicia elemental: tratar de poner en práctica la plenitud de los derechos determinados por una ley. El primer paso en este sentido lo dio el 24 de Julio del año 1954, cuando un grupo de intérpretes integrantes de orquestas de música popular, tuvieron acceso a lo que determinaba el Art.56 de la Ley 11.723, y se autoconvocaron con la convicción de que la letra y el espíritu de esta ley de Propiedad Intelectual, debía alcanzar a todos los ejecutantes de un conjunto musical, derechos que eran negados hasta este momento. Con la incorporación en 1957 de los actores, van consolidándose los reclamos de la Asociación Argentina de Intérpretes y así ésta logró con fecha Abril de 1964 en los Autos caratulados “Asociación Argentina de Intérpretes contra Radio Rivadavia,” que se reconociera el derecho a percibir una remuneración equitativa a todos los músicos integrantes de un conjunto orquestal sin distinción de categorías”. Este fallo fue confirmado por la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil de la Capital Federal. Posteriormente y ya en 1981 se consiguió igual reconocimiento para los actores cinematográficos, cuando se exhibían sus películas nacionales en salas cinematográficas, el juicio, en ese sentido juicio piloto, se caratuló “Asociación Argentina de Intérpretes c/Clemente Lococo” fallo en Primera Instancia que también fue ratificado por la Cámara de Apelaciones en lo Civil. También en 1987, se obtuvo reconocimiento judicial de las exhibiciones cinematográficas por medio de la televisión en el Juicio caratulado “Asociación Argentina de Intérpretes c/LS84 TV Canal 11”. Este fallo también fue ratificado por la Cámara Nacional de Apelaciones, quien dio razón a la pretensión de AADI en cuanto a sus representados actores cinematográficos con lo cual introduce al tema en el terreno del audiovisual. Igual consecuencia se obtiene en los Autos caratulados “Asociación Argentina de Intérpretes c/LS82 Canal 7 Argentina Televisora Color”, en fallo firme de 1era. instancia que ratifica el criterio, en el sentido de que los actores son intérpretes, están comprendidos en el art. 56 de la ley 11.723 y tienen derecho a una retribución equitativa cada vez que se difunden sus películas por televisión. La reglamentación del Art. 56 de la Ley 11.723 y la consecución de los decretos 1670/74 y 1671/74 otorgan la representación y administración del derecho en todo el territorio de la República Argentina a AADI, y constituye un hecho irreversible. El Decreto 1671/74 permitió a la sociedad de gestión AADI-CAPIF Asociación Civil Recaudadora la percepción conjunto de los derechos de artistas y productores de fonogramas por la utilización pública de la música. Las Sociedades de Autores y de Intérpretes bregaron por el ingreso del país a la Unión de Berna, lo que se produjo en 1967. Apuntando a lo que es la naturaleza de los derechos de Artistas Intérpretes, las nuevas técnicas de conservación, reproducción y transmisión a distancia de los sonidos y de las imágenes, si bien



han abierto nuevas posibilidades a la difusión masiva de las obras intelectuales, especialmente de las musicales, han sido también el factor determinante de la creación de poderosos intereses industriales y comerciales que al tratar de obtener el mayor y más seguro provecho de sus actividades técnicas, amenazaban la integridad, libertad y libre juego del clásico señorío del autor sobre su obra. Durante milenios la labor creadora del artista intérprete padeció trágica fugacidad. Su supervivencia era mezquino, pero con los medios técnicos para conservar, reproducir y transmitir sonidos y/o imágenes se torna posible una supervivencia de la actuación y un aumento del auditorio. Este hecho técnico y cultural está lleno de consecuencias sociales y económicas. En este sentido las entidades de gestión, tanto a nivel nacional como a nivel internacional, entablan una intensa lucha en los foros mundiales, donde existen grandes intereses económicos que entorpecen la obtención de las justas demandas de estos derechos para los artistas. Si bien los autores tienen asegurada mundialmente la percepción de los derechos, no ocurre lo mismo con los intérpretes (tanto musicales como actorales), de modo que es deseable que se adopten con éxito los instrumentos legales que permitiera la percepción por ley de los derechos intelectuales de nuestros artistas.

### EL INTERPRETE

La ejecución y la interpretación son actos de creación, pues del mismo modo que en la labor literaria o científico hay una obra, en la interpretación de un artista hay una actuación que, como aquella, es el producto de condiciones personales e intransferibles. Para destacar la importancia y los valores de esta suerte de “arte fugaz” bastará recordar con Homburg, que respecto de ciertas obras, el propósito del autor no se logra hasta el momento en que ellas cobran vida ante el público al cual están destinadas. El artista encuentra a veces los medios para la interpretación artística que le es exigida. Es el caso del cantante, el danzarín, el diseur, el mimo y el comediante, en los cuales la voz, la actitud o el gesto son los únicos instrumentos de ejecución. Por lo demás, el ejercicio de las respectivas actividades del autor y del intérprete suele plantear frente a la obra un conflicto que es fácil de imaginar. Se trata de saber si en determinado momento deben prevalecer los derechos de uno o de otro. Respecto de los artistas ejecutantes, el conflicto se pone aun más de manifiesto a causa de la existencia de un solo corpus mechanicum. En el caso del disco, por ejemplo, tenemos “en forma indivisible el resultado de ambas actividades: del autor y del ejecutante”. La solución consiste en dar “a las pretensiones del ejecutante un objeto diverso para que así no se interponga entre la obra y el derecho exclusivo del autor”. La actuación de los intérpretes es y deberá seguir siendo jurídicamente protegida, pues ella es una manifestación de la personalidad y representa un valor económico. Tal protección comprende dos aspectos a favor de aquellos: la del derecho moral y la del derecho pecuniario, y en ausencia de reglas especiales le son aplicables, por analogía, los principios que rigen al respecto en materia de derechos intelectuales sobre las obras literarias y artísticas. Los intérpretes pueden ser clasificados en las siguientes especies:

Son titulares de los derechos intelectuales los:

- 1) actores
- 2) ejecutantes
- 3) cantantes
- 4) bailarines
- 5) declamadores

Es decir prácticamente la definición del Glosario de OMPI de Artistas Intérpretes Ejecutantes. Actores son los intérpretes de obras teatrales o de films. Dentro de la categoría actor teatral debe incluirse el intérprete de radio.

Ejecutantes son los que interpretan música mediante la utilización de cualquier instrumento En este punto se puede hacer notar que se utilizan las dos expresiones, dice “ejecutante es el intérprete” entonces que es la ejecución sino el medio idóneo técnico para llegar a la interpretación es decir no deja dudas con respecto que el ejecutante es una especie dentro de los Artistas Intérpretes, como el Actor. la actuación también es el medio idóneo técnico para llegar a la interpretación, el Actor también es una especie dentro de los Artistas Intérpretes.

Cantantes pueden ser solistas o participantes de coros. Deben considerarse incluidos en este grupo los artistas líricos.

Bailarines son los intérpretes de ballet o danza.

Declamadores son los intérpretes de obras literarias, por lo general en verso.

La actuación de los intérpretes puede ser aislada o colectiva.

En un estudio publicado por la Oficina Internacional del Trabajo, se resumen las principales teorías formuladas para estructurar y explicar la naturaleza jurídica de los derechos de los artistas ejecutantes. Aunque estos constituyen una especie del género "intérpretes", tales teorías tienen un valor extensivo o las demás especies: actores, cantantes, etc.

La labor de los intérpretes tiene por resultado una actuación de carácter intelectual, cuya naturaleza jurídica ofrece puntos de semejanza con la de la obra literaria o artística. En tal sentido, la actuación del intérprete configura jurídicamente una entidad propia y autónoma, que requiere ser reconocida como tal. El fundamento del derecho de los intérpretes debe buscarse, pues, en la existencia de una creación, distinta de la que realiza el autor. Por lo tanto, el derecho de los intérpretes, aunque relacionado al de los autores de obras literarias y artísticas, no puede ser incluido en este último, si bien debe admitirse -en razón de las analogías y vinculaciones que ambos presentan entre sí- un tratamiento paralelo, marchan juntos pero son distintos. Hasta la aparición de las nuevas técnicas, los problemas de orden jurídico que se presentaban a los ejecutantes eran fácilmente resueltos por la aplicación de los principios de la ley común. Dichas técnicas crearon situaciones insospechadas de carácter extracontractual, que obligaron a los artistas ejecutantes a reclamar nuevas medidas legislativas para el amparo de sus derechos. Por otra parte está el tema del derecho moral que tiende a hacer respetar en sus interpretaciones, aquello que es personal del artista. El derecho moral, aunque solo se encamina a defender un bien inmaterial, a saber: la identidad del artista y la integridad de su obra, no por ello deja de tener consecuencias económicas, pues la notoriedad de un ejecutante y, por lo tanto, el valor, por decirlo así, negociable de su interpretación están estrechamente relacionados. Los artistas ejecutantes reclaman en este aspecto el derecho a reivindicar ser identificado como el artista intérprete, o sea al nombre, y el derecho al respeto, o sea a la integridad de la interpretación, en las oportunidades en que ellas se reproduzcan. El derecho al nombre consiste en la facultad "de dar a conocer su calidad y de hacer que figure su nombre en las impresiones de sus interpretaciones, así como hacerlo pronunciar en el momento de la difusión radiofónica de esas interpretaciones, ya sean directas o registradas. Es absolutamente necesario terminar con la falsa idea que viene desde el pasado, que el autor, el artista, el intérprete y el ejecutante disfrutaban de la bohemia y la miseria y solamente se alimentan con el aplauso.

#### PERCEPCIÓN DEL DERECHO

La Asociación Argentina de Intérpretes recibe a través de planillas confeccionadas por las radios (A.M. F.M.) T.V., Cables y todo otro medio de difusión, los detalles de las obras difundidas por ellos, constando en las mismas el título de la obra (en el caso de la música) la orquesta, conjunto, o solista por la cual ha sido grabada. En el caso de películas cinematográficas hay convenios con el Instituto Nacional de Cinematografía de la República Argentina, quien a través de sus listados de exhibición provee la información de dichas exhibiciones en todo el país. Todo esto es procesado, individualizando a cada intérprete, músico o actor para poder abonarle su derecho después de ser recaudado.

#### RECAUDACION

La recaudación para los músicos, se realiza a través de una Entidad intermedia entre la Asociación Argentina de Intérpretes y la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas, la cual está asociada a la percepción del Derecho. Esta entidad intermedia cuya sigla es AADI-CAPIF está conformada por un Directorio por partes iguales entre AADI y CAPIF, y es la encargada de la recaudación del Derecho de acuerdo a aranceles fijados por un Decreto del Gobierno de la Nación aplicable a cada caso en particular ya sea Radios, T.V., Bares, Bailes, Medios de Transporte o todo lugar donde se difunda música grabada, para ello se cuenta con bocas de cobranza en toda la República a través de una vasta red de cobradores y concesionarios. Producida la cobranza y una vez descontado el porcentaje administrativo

AADI-CAPIF, distribuye a cada una de las Entidades es decir a AADI y a CAPIF, el porcentaje estipulado estatutariamente, el 66% para AADI y el 33% para CAPIF, derivando el 1% restante para el Fondo Nacional de las Artes. Una vez que ingresa la recaudación a AADI y teniendo ya procesada toda la información, se procede a la Distribución.

#### **DISTRIBUCIÓN**

El derecho se distribuye a los intérpretes cada seis meses, que es el tiempo que dura todo el proceso. En el caso de los intérpretes músicos están divididos en tres grupos: GRUPO I, GRUPO II y GRUPO III. El grupo I o intérprete principal (Director o Cantante) se produce de la siguiente manera: cuando un cantante es integrante de una formación orquestal el director de la misma pertenece al grupo I y el cantante al grupo II, según figure en el marbete del disco o cassette. Cuando el intérprete principal es el cantante y es acompañado por una orquesta el director de la misma en ese caso es grupo II y el cantante es grupo I. Ejemplo: Frank Sinatra cuando cantaba con la orquesta de Tommy Dorsey pertenecería al grupo II y el Director de la orquesta, que en este caso es Tommy Dorsey, al grupo I. Luego Sinatra es intérprete principal y es acompañado por Don Costa, Sinatra es grupo I y Don Costa grupo II. En todos los casos los músicos acompañantes son grupo III El porcentaje que corresponde a cada grupo es el siguiente: al grupo I, el 50%; al grupo II el 14%; y al grupo III el 36% que será distribuido a través de las declaraciones que haya realizado cada Intérprete en planillas que certifican la participación en la grabación de cada tema musical, la planilla de declaración tiene valor de Declaración Jurada y está certificada por el Sindicato Argentino de Músicos.

El pago de los derechos a los Actores se efectúa una vez finalizado el circuito de exhibición en todos los cines del país y luego de realizada la recaudación y el proceso computarizado del prorrateo de las sumas percibidas entre todos los interpretes de cada película.

Difícil es la lucha de los Interpretes Audiovisuales porque, aún cuando los actores están comprendidos en el ART.56 de la ley 11.723, reglamentado por el decreto 746/73, que determina claramente sus derechos, la ejecución no era posible por no encontrarse incluidos en los decretos Reglamentarios 1670 y 1671 que hubieran posibilitado el cobro. También en las Convenciones Colectivas de Trabajo de las ramas Televisión, Cine y Publicidad se hace referencia de manera colateral al derecho de los intérpretes a cobrar por la reproducción de su imagen. Solo después de largos juicios entablados y ganados, se pudo comenzar a implementar el cobro de los derechos de los Artistas que intervienen en películas nacionales y que son exhibidas en las salas cinematográficas. La recaudación en los cines se hizo efectiva mediante convenios consensuados con las empresas exhibidoras. Los medios televisivos, a pesar del reconocimiento judicial, aun se resisten y no pagan lo que le corresponde a los interpretes. Los derechos correspondientes a las películas son recaudados en su totalidad por la Asociación Argentina de Interpretes, sin ninguna otra entidad intermedia, con los datos y certificaciones otorgados por el Sindicato de los actores, la Asociación Argentina de Actores, ya que todas las contrataciones pasan por dicho Sindicato. El primer pago de Derechos Actorales se realizó en el año 1991. En el orden literario se consideran Intérpretes a los Actores Cinematográficos y de Videos y a los Bailarines que, en su condición de tal, hayan participado en películas y/o videos. Los Intérpretes Actorales, a efectos de la distribución de su derecho, se integran en las categorías que se establezcan, tomando en cuenta la Calificación de Roles que realiza la Asociación Argentina de Actores. Están regidos por un proceso similar al de los músicos.

**I**    **PROTAGONISTAS**  
      **CO-PROTAGONISTAS**  
      **DIRECTOR MUSICAL.**

**II**    **REPARTO**  
      **BOLO MAYOR.**

**11I** **BOLO MENOR y MUSICOS.**

La nómina de las exhibiciones de las películas en los cines de todo el país las proporciona,

convenio mediante, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

### PROYECTO DE LEY DE DERECHOS DE INTÉRPRETE

Finalmente, cabe agregar que desde hace ya muchos años se ha presentado un proyecto de ley en ambas Cámaras del parlamento argentino, que ha contado con la adhesión de legisladores de diversos partidos políticos, pero que bajo la presión de los productores de cine y televisión, y faltando solo una Comisión para su aprobación, la ley no llegó al recinto. Permanentemente se reúnen los intérpretes actores y concurren masivamente al Congreso para explicar su situación de indefensión y de clara discriminación frente al pago de un derecho reconocido para los músicos y no para ellos. Argentina ha participado también, tanto desde el punto de vista de la representación oficial como de los actores, en la Conferencia Diplomática de Ginebra en diciembre de 2000, la que tenía por finalidad la elaboración del instrumento de protección para los intérpretes audiovisuales en el orden internacional y que fracasó en su cometido, debido al fuerte enfrentamiento entre las posiciones irreductibles entre E.E.U.U. y la Comunidad Europea. En este sentido, la Federación Internacional de Actores (FIA) emitió un documento cuyas conclusiones se transcriben a continuación:

### CONCLUSIONES SOBRE LA CONFERENCIA DIPLOMÁTICA (GINEBRA DICIEMBRE 2000).

1ª.- Con carácter general, tal y como se ha anticipado, el resultado de la Conferencia Diplomática fue frustrante para el colectivo de artistas del medio audiovisual por el solo hecho de no haber concluido con la firma de un instrumento internacional que, por primera vez, estableciese una regulación de mínimos universalmente aceptados por los Estados con implicaciones en la producción audiovisual, de manera que, de un lado, sirviese de incentivo para las legislaciones que aún no conocen de tales derechos y, por otro lado, operase de efecto estabilizador en la fase de consolidación de los derechos intelectuales de los artistas del sector audiovisual en aquellos otros Estados donde las legislaciones y la práctica diaria han implantado tales derechos.

2a.- La conclusión de fracaso general anteriormente descrita trae causa, a su vez, de la ausencia de acuerdo, fundamentalmente entre los EE.UU. y la Unión Europea, en relación con el Derecho o Ley aplicable a las cesiones o transferencias de derechos exclusivos del artista al productor.

3º.- Salvadas las dos conclusiones anteriores, de corte objetiva y negativa, se imponen otras de naturaleza jurídica, cuyo análisis excede los parámetros de este informe, si bien conviene dejar apuntadas con el objeto de dar una visión más completa de lo acontecido, a saber:

a).- Desde un punto de vista positivo, la Conferencia y los años precedentes de comités de expertos o permanentes han servido para establecer un consenso, incluso con mayor calado del previsto, en la parte sustantiva (de contenido) de los derechos del artista intérprete, tanto de los derechos de contenido moral como patrimonial, y ello a un nivel de protección muy similar al establecido, por ejemplo, en algunas legislaciones nacionales. Bien es cierto que este consenso provisional, en los términos expuestos más arriba, siempre quedaría condicionado de algún modo al aspecto adjetivo, pero trascendente, de la transferencia o cesión de tales derechos.

b).- Desde el punto de vista estratégico, la conferencia Diplomática ha servido para obtener la radiografía de las verdaderas intenciones de los Estados y de las organizaciones no gubernamentales.

4º.- Un aspecto de procedimiento encubierto, pero de repercusiones prácticas concretas respecto del resultado global de la Conferencia, fue el afán de lograr un instrumento internacional por consenso y no por mayorías. La experiencia de tratados internacionales que nunca entraron en vigor por falta de ratificación en base a que se alcanzaron por el voto de la mayoría y no por consenso, tal vez, ejerció un efecto disuasorio añadido. Es decir, que de haber sometido a votación el punto de discrepancia sobre la Ley aplicable a las cesiones de derechos probablemente hoy hablaríamos de la existencia de un instrumento internacional, que cubriría formalmente el vacío de regulación, pero que difícilmente podría ser aplicado eficazmente en la práctica.

5ª.- Finalmente, desde el punto de vista de la labor futura, la Conferencia adoptó la decisión de recomendar a las Asambleas de los Estados miembros de la OMPI, que se reunirán en el mes de

septiembre de 2001, que valoren la posibilidad de convocar una nueva Conferencia Diplomática con el objeto de alcanzar un acuerdo sobre las cuestiones pendientes.

Al respecto, debemos decir que estos deseos no se han cumplido y que sería recomendable que nuestros gobiernos emitieran un pronunciamiento conjunto sobre la necesidad de llevar nuevamente a la OMPI, la discusión sobre los derechos de los artistas intérpretes audiovisuales.- Para terminar, quisiera expresar que en un mundo globalizado y de alta tecnología, donde día a día surgen formas nuevas de acceso a todas las creaciones de los artistas, la cuestión de la Propiedad Intelectual y su protección es de una extrema importancia. Los gobiernos de nuestro continente deben poner una especial atención sobre ella, no sólo por las consecuencias económicas que se derivan de la misma sino también por razones ligadas a la defensa de la diversidad cultural y del patrimonio cultural que representan las obras de los artistas de cada país, Las implicancias económicas que provoca la explotación de las creaciones intelectuales y la desprotección en que se encuentran los creadores, constituyen también un tema de derechos sociales de los artistas.

**DRA. GRISELDA STRAT**  
**REPRESENTANTE DE LA SECRETARÍA DE**  
**CULTURA DE LA NACIÓN**  
**ARGENTINA**

**Buenos Aires, septiembre de 2002.-**

PONENCIA  
MERCOSUR  
URUGUAY

Expertos:  
GRACIELA NARIO  
JOSE LUIS BELLANI

URUGUAY-----Dr. José Luis BELLANI.

El Ministerio de Educación y Cultura en Uruguay, y por Decreto No. 407/85 del Poder Ejecutivo, es la entidad oficial encargada de coordinar, ejecutar, fomentar y planificar la política nacional de cultura en este país.

Entre los cometidos de esas políticas se encuentra naturalmente, la creación y producción de las condiciones específicas de apoyo y fomento de las actividades culturales y artísticas en todas sus expresiones.

Por lo tanto, y dado de esos cometidos, el Ministerio de Educación de CHILE, a través de su División CULTURA – en el marco del Seminario que decidió organizar – nos confirió el honor de disertar en él en representación de nuestro país.- Tenemos la convicción y la esperanza que éste será apenas de los primeros de una serie extensa de encuentros al tratarse la temática en análisis de una de aquellas que se encuentra entre los menos analizados tanto en el ámbito nacional como regional.-

Pero entendemos que esta breve introducción pecaría de omisa si no se hiciera referencia expresa al organismo que auspicia este encuentro denominado SEMINARIO TÉCNICO REGIONAL SOBRE DERECHO SOCIALES DE LOS ARTISTAS; nos referimos, concretamente, a la UNESCO ORCALC, para cuyos representantes va nuestro agradecimiento.-

Y deseo hacer esta mención especial por tratarse de un organismo ecuménico, que nos debe unir a todos los humanos y del cual no siempre tenemos clara conciencia de su formidable importancia y todo lo que puede aportar en materia de integración universal a través de un desarrollo integral pero también equitativo. Y nuestro sincero agradecimiento, naturalmente, a la señora Coordinadora del Area de Relaciones Internacionales de la División Cultura de CHILE, PILAR ENTRALA VERGARA.-

Y ahora a lo nuestro.

Desarrollaremos el tema en función de tres conceptos básicos: los valores que priman en nuestra sociedad, la evolución del valor cultura en URUGUAY y los principios del sistema previsional nacional.-

#### **VALORES QUE PRIMAN EN NUESTRA SOCIEDAD**

Cuando nuestros países, en el correr del siglo XIX, adquieren su independencia política de las dos grandes potencias mundiales que habían administrado esta zona del Globo, sus dirigentes revolucionarios también se encontraban viviendo en un mundo globalizado (quizás tan globalizado como el actual). En efecto, todos ellos –sin perjuicio de algunas ideas monárquicas que circulaban por algunas mentes tan ilustres como conservadoras- tenían algunos conceptos básicos. No es el objeto de este seminario analizar todos ellos, pero entendemos que existe uno de ellos, tan pero tan rico, y tan pero tan desconocido e inaplicado en nuestra región, que no resistimos la tentación de mencionarlo y, más aún, constituirlo en eje de esta exposición.

Se trata de aquel principio, escrito y pactado o no, pero que inflama la mente y los corazones de todos los que tuvimos la dicha de nacer en ésta parte del mundo; las personas sólo se deben diferenciar por sus *talentos y virtudes* y jamás por otras condiciones. En América, señores, todos somos hidalgos pues por nuestras sangres corre, como un torrente incontenible, la noción innata de igualdad. De igualdad de cuna, de igualdad de oportunidades. Y sólo cedemos, sólo nos inclinamos para aceptar excepciones a esa orientación básica, ante el mayor talento o virtud del prójimo.

Pero ocurrió algo que seguramente no pudieron prever aquellos ideólogos del siglo XIX: que talentos y que virtudes se iban a privilegiar para admitir la excepción al principio de la igualdad de las personas. Y como era obvio, si la sociedad privilegiada algunos talentos iba, en consecuencia, a desmerecer o devaluar otros.

Y además ¿quien iba a erigirse en el seleccionador social para distribuir los premios a los talentos considerados dignos de tal? No es el caso analizar históricamente quienes fueron los sucesivos seleccionadores pero, lo que no tenemos duda, es que hoy día son los grandes medios de comunicación quienes se auto-asignaron esa responsable misión.

Y más allá que coincidamos o no con el criterio del seleccionador, lo cierto es que lo que más se exhibe en el podio del éxito, es la acumulación de riqueza. Esto, en principio, no estaría mal en si, si no nos condujera inexorablemente a seleccionar a las actividades que son instrumento válido para lograr el éxito económico y con ello el premio social. Y, naturalmente, colocar a todas las demás actividades en la indiferencia social.

Así vemos que hoy, dicho de otra manera aún más clara, el seleccionador se preocupa por demostrarnos las dificultades por las que atraviesan los titulares de las actividades que generan riqueza y, en cambio, poco se preocupa de insistir en las dificultades de aquellas actividades que no lo generan.

Y dentro de esas actividades no generadores del éxito de sus miembros, se encuentra el trabajo intelectual, cultural, en su mayor definición posible.

Y a no dudar que estos trabajadores, que nosotros, en definitiva, merecemos el mismo tratamiento que se le otorga a aquellos cuyo principal talento es, el acumular riqueza.

Ello va en contra de la equidad, y todos sabemos que desarrollo y equidad son dos acepciones inseparables. Desarrollo sin equidad lleva al estallido social; equidad sin desarrollo es una utopía.

Y bien. Todo ello, además, dentro de marcos constitucionales similares en nuestros países en cuanto a que todos los trabajadores deben tener retiros adecuados, subsidios por accidentes, enfermedad, invalidez y pensión en caso de muerte.

Esta forma de ver el mundo en los últimos años, no fue intrascendente. Esta no es una cuestión que sirva para que se quejen los doloridos.

No fue así. Al desmerecer el trabajo intelectual o espiritual se fueron afectando los valores éticos, la equidad, la justicia natural. Y ello trajo algo inexorable: la desesperanza y la apatía de la mayoría de los habitantes de nuestros países.

No se puede desmerecer la inteligencia, el trabajo artístico, el trabajo cultural, sin que traiga consecuencias. Una vez enmarcado el problema en los términos generales que consideramos indispensables para entender cabalmente el objeto y las consecuencias de este encuentro internacional, podemos pasar a señalar que,



específicamente, en el trabajo artístico encontramos cuatro elementos que, aunque necesariamente relacionados, operan con lógica propia. Ellos son, a nuestro entender: los protagonistas, el producto, el vínculo laboral y la financiación.

Hablaremos brevemente de ellos.

Entendemos por *protagonista* a aquellos individuos que producen o crean obras que emergen de su intelecto. Como se comprende es una definición tan amplia que abarca una heterogeneidad difícil de imaginar en una sola mirada.

En efecto, sus obras no sólo se traducen en libros, revistas, diarios, cine, videos, televisión, radio, música, teatro, carnaval, danza, pintura, escultura (por nombrar algunas), sino que, lo que más importa a nuestro fin, en ellas participan una infinidad de profesiones u oficios imposibles de describir aquí, pero entre las cuales figuran: escritores, guionistas, compositores, músicos, cantantes, actores, bailarines, iluminadores, camarógrafos, diseñadores, de luces, vestuaristas, escenógrafos, y, aunque no es correcto, debemos decir, etc.

**EL PRODUCTO.** Son características esenciales de las obras que producen los artistas el hecho de que se trata de bienes que se consumen una sola vez, que tienen un ciclo de vida corto, que son perecederos, notas todas ellas que van a marcar decisivamente la actividad laboral de todos los que a esta actividad se dedican.

Sin embargo, y pese a ello, la creación artística es un bien económico: no se agota en la mera creación, sino que se difunde, se consume, se vuelve una mercancía, se vende en los mercados, surge la competencia, se transforma en un precio.

**EL VINCULO LABORAL.** Son extraordinarias las diferentes formas jurídicas en que un artista puede vincularse laboralmente para desarrollar su actividad. Es más puede ir variando en poco tiempo de una forma a otra, lo que, naturalmente, conlleva trascendentes consecuencias con relación a su estabilidad laboral y su protección previsional.

En efecto, al artista puede encontrarse ya como un trabajador asalariado más (tanto del Estado, como de una empresa privada), ya como un trabajador independiente (generalmente constituido en forma de empresa unipersonal), ya como microempresario, ya celebrando contratos innominados (pueden ser arrendamientos de obra, para un proyecto determinado).

Pero, más allá de la naturaleza jurídica de su relación laboral, lo que sí queda fuera de discusión es que, la inmensa mayoría de los artistas están en régimen de multi-empleos, son zafrales, en régimen muy irregular, con una carrera incierta y, por sobre todas las cosas, muy desprotegidos.

Surge claro que, para aquellos artistas cuyo principal objetivo es la búsqueda de prestigio o que asumen su actividad como un pasatiempo, las condiciones reseñadas le afectan poco. Pero, para aquellos que con la actividad artística procuran un medio de subsistencia, su situación laboral y previsional es absolutamente precaria.

Lo que emerge como más grave del punto de vista de la cultura es que, de no modificarse la situación, la creación artística será reserva exclusiva para pocos elegidos; aquellos que no necesitan vivir de esta actividad o aquellos que logran producir la obra estelar que los consagra internacionalmente.

Demás esta decir que ningún sistema que propende al desarrollo con equidad puede basarse su régimen laboral en lo que ocurre a unos pocos elegidos abandonando

a su suerte –es decir mala suerte: por aquello de los talentos y virtudes que no se promueven por el seleccionador- a la inmensa mayoría de estos trabajadores culturales.

**LA FINANCIACION.** A los efectos de tener un panorama más claro de toda esta compleja trama en que se mueven los artistas, es ilustrativo recordar de donde extrae dinero este sector económico.

El Estado muchas veces parece ser un gran apoyo a los artistas y sus manifestaciones culturales pero sin embargo la realidad resulta bastante diferente.

La financiación de la cultura en el Uruguay se distribuye:

28.8% se financia mediante publicidad

61.1% se financia directamente por el público consumidor

10% lo financia el Estado

**EVOLUCION DEL VALOR CULTURA EN URUGUAY.-** En Uruguay, si aceptamos que una definición de cultura verdaderamente global, debe concebirse como toda creación del hombre, no podemos dejar de reconocer que una de los primeros grandes apoyos logrados en nuestro país para fomentar la actividad cultural, fue la exitosa lucha contra el analfabetismo.

Más allá de que muchos factores colaboraron en esta empresa-demográficos, raciales, geográficos- lo cierto es que, en este aspecto, nos encontramos desde hace ya mucho tiempo, a la cabeza del mundo.

Este éxito, tuvo como consecuencia inevitable, que rápidamente se desarrollara en nuestro país un sostenido y reconocido avance en materia de producción y de productores de trabajo intelectual lo que trajo como contrapartida, una demanda relativamente proporcionada de bienes culturales que iban surgiendo en el mercado.

Seguramente esos éxitos iniciales – alfabetización y buena colocación de productos culturales que ofrecían- fueron desdibujando la auto percepción nacional. Así fue como el Uruguay en su conjunto se atribuyó asimismo virtudes mágicas, una especie de “tierra elegida”, en la cual, bastaba con un mínimo esfuerzo, para lograr de inmediato el éxito buscado.

No olvidemos, además, que ubicado entre dos grandes países –Argentina y Brasil-, siendo nuestra población 10 veces menor que uno y 49 que el otro, la identidad nacional como elemento identificador del propio ser nacional es fundamental.

Colaboró en la empresa, además, la homogeneidad de su población basada en el origen de las familias que desde siglos fueron poblando esta zona –españoles e italianos esencialmente-, en diferentes oleadas migratorias que duraron hasta bien entrado el siglo XX, en la escasa –en términos cuantitativos- presencia de poblaciones de origen africano y el exterminio o la rápida asunción de la calidad de mestizos de los sobrevivientes de las poblaciones indígenas.-

De todas formas, debe destacarse la temprana expansión del sistema educativo. En efecto, desde la reforma varelana –1877- con los pilares básicos de nuestra enseñanza: laicidad, gratuidad y obligatoriedad, fueron constituyendo lentamente las bases para la formación de una sociedad abierta y cuestionadora. Estos elementos básicos –no únicos- fueron los que han dado origen a una sociedad con rasgos culturales muy particulares y bien diferenciados. Si bien es cierto que con ellos se fue conformando lo que se denominó la “poderosa clase media” no puede dejarse de lado el papel cumplido por el Estado en su conformación y desarrollo. La avanzada legislación social de principios de siglo y la participación del Estado en la economía y en el papel de éste como productor y redistribuidor de las riquezas que se generaban, fueron también elementos esenciales para su consolidación.

Unido a ellos, no podemos dejar de destacar la desigual distribución de la población. Corresponde señalar aquí que a pesar de poseer un territorio de características muy uniformes, se ha desarrollado un proceso histórico de concentración de la población en la capital del país –casi la mitad hoy día- y el progresivo aumento de la población urbana en general con un descenso importante en la población rural o semi-rural. Esto lo señalamos en virtud de las gravísimas consecuencias que esto conlleva en lo que se refiere a la modificación de las pautas culturales que tienen estas poblaciones con un progresivo proceso de pérdida de las primeras.

Sin embargo, ocurrió un primer llamado de atención al respecto, y fue cuando si bien el desarrollo del trabajo cultural e intelectual del país iba creciendo de manera sostenida, ello no fue acompañado con un desarrollo económico concomitante. Esta situación generó en primer lugar – y lo que entendemos más importante – la desesperanza en los protagonistas de éstas actividades al no encontrar consumidores suficientes para sus productos y lentamente fue apareciendo la tragedia que se denominó la exportación de la “inteligencia” nacional. Si bien esta situación dio sus primeros pasos a los fines de la década del 60 se consolidó definitivamente en los primeros años de la década del 70, y ocurrió un hecho curioso. Mientras compatriotas peregrinos iban desparramándose por el globo, los gobernantes de aquella época observaban con cierta indiferencia el episodio. Pero había más. Si esos peregrinos calificaban como artistas, intelectuales o profesionales, le surgía una silenciosa satisfacción, pues lograban apartar del terruño a los que consideraban sus más peligrosos adversarios políticos. Y tenían alguna parte de razón. Exportada una buena porción de la “inteligencia” nacional, reducida a un mínimo la que permanecía en la patria, acallados los partidos políticos, lo demás se reducía a un equilibrio de fuerzas irracional donde no era difícil vaticinar el triunfador coyuntural.

Pero solo eso no componía el cuadro total de este tema. En efecto, en la otra punta, se encontraban un buen número de “intelectuales” que dotados de una poderosa soberbia habían descubierto que lo único “inteligente” era posar de inteligente y para ello, sólo correspondía ser de “izquierda” constituyéndose así en una especie de logia, abroquelada en sus utopías y aislada en la sociedad real.

Así nació lo que, con acierto se denominó la “Patria peregrina”. Nuestros compatriotas que viven en el exterior – nadie sabe con certeza cuantos son – (algunos hablan de 300 mil otros de 500 mil), lo cierto es que no se puede contabilizarlos con seguridad. La importancia como elemento aglutinador, identificador y sensibilizador que tienen nuestros artistas nacionales a través de sus manifestaciones culturales es fundamental para este conjunto de uruguayos que residen en el exterior. A ésta altura de la exposición, bueno es decir que si bien es cierto que ningún gobierno puede promover el desarrollo cultural por vía de decreto, no es menos cierto que sí puede propender a crear las condiciones necesarias para el arte, la cultura, como manantiales, brote desde las mismas raíces..

Puede resultar interesante, además, para completar la descripción de la situación, señalar que en Uruguay la actividad cultural se separa entre lo público y lo privado.

En lo referente al Estado –en sentido estricto- encontramos que la Cultura tiene una asignación específica dentro de una Secretaría de Estado: el Ministerio de Educación y Cultura. Dentro de éste está ubicada nuestra Dirección de Cultura, que a su vez está subdividida en áreas y proyecta y ejecuta programas –Cultura en Obra, Fondo de Apoyo a Eventos Culturales Departamentales; debe destacarse entre estas actividades, la que desarrolla la denominada Casa de Comedias.-.Dentro de este marco –cuyo ámbito de aplicación es todo el territorio de la República- se desarrollan las

políticas culturales del gobierno nacional. Estas políticas muchas veces son coordinadas con los gobiernos locales en procura de no duplicar esfuerzos.

Por otro lado tenemos al Servicio Oficial de Difusión de Radio Espectáculos (SODRE) que tiene bajo su órbita el canal de televisión estatal, 2 frecuencias de radios -1 en A.M. y otra en F.M.- (por las cuales transmite la Orquesta Sinfónica), algunas Salas, un Coro, y un grupo de Ballet, entre otras actividades.-.

En fin. Como breve conclusión a todo lo que venimos desarrollando, podemos señalar que los uruguayos venimos arrastrando un concepto bastante cercano al del Estado como director de todo lo que sucede en el país; también la asignación de un monto al valor cultura.

### **PRINCIPIOS DEL SISTEMA PREVISIONAL**

Reseñado brevemente el panorama cultural uruguayo, estamos en condiciones de entrar al comentario concreto del sistema previsional que rige a los trabajadores culturales de nuestro país y, para ello, es imposible evadirse de un breve análisis del marco general que regula la seguridad social. Dicho sistema se encuentra regulado por la Ley No. 16.713 la cual, en definitiva, no hace sino recoger en sus grandes líneas la tendencia mundial en la materia.

No puede olvidarse, sin tornarse injusto en este tema, que el sistema anterior a la referida ley, denominado de solidaridad intergeneracional, funcionó durante casi medio siglo a satisfacción de sus compatriotas. Sin embargo, el transcurso del tiempo demostró que el sistema se desfinanciaba dramáticamente. De encontrarnos en la cumbre de los sistemas previsionales de la región nos fuimos enfrentando a una crisis de consecuencias imprevisibles.

Y si bien es cierto que la mayoría de los Estados - aún los más desarrollados - destinan buena parte de sus recursos fiscales a co-financiar sus respectivos sistemas previsionales, no es menos cierto que en Uruguay el sistema de reparto nacional comenzó a fallar. Y ello, por varias razones.

Entre las más importantes, deben destacarse: la mayor expectativa de vida de nuestra población, los beneficios muchas veces no debidamente financiados concedidos a los trabajadores, la relación activo - pasivo que disminuyó de tal manera que volvió inviable al sistema.

Y cuando ya no fue posible destinar casi el cuarenta por ciento del gasto del gobierno a financiar la seguridad social, se sanciona la ley referida que incorpora como notas destacadas, el ahorro - individual y obligatorio - y la cuenta personal.

Sin embargo, entendemos que el tema de la seguridad social está muy lejos de dilucidarse definitivamente en Uruguay. Y ello, por tratarse de aquellas materias que no se resuelven simplemente dictando sesudas normas que procuren lograr, con mayor o menor acierto, un razonable equilibrio financiero que haga viable el sistema. Se trata de algo más y más profundo. Se trata de modificar una de las pautas culturales de mayor arraigo nacional, casi diríamos una de las cláusulas básicas de nuestro contrato social, fundamento de la Nación.

Basta decir al respecto, que esta es una historia vieja, que se confunde con todo nuestro siglo veinte. Ya en 1896 se protege con la jubilación a los maestros. Y esto no es casual. Está significando por lo menos dos cosas, una: que el sistema se iba a proyectar por sectores de actividad (no con una visión universal) y otra: la trascendencia que se le otorgaba a fine del siglo XIX a los fabricantes de la desalfabetización del país, lo que no parece ser la filosofía finisecular contemporánea. Hemos, entre todos, permitido que el trabajador cultural, intelectual, se fuera desmereciendo en nuestra sociedad con resultados imposibles de ocultar. Ahorramos ejemplos, pero bástenos decir

al respecto, que es el propio primer magistrado del país quien al comparar salarios recientemente entre los diferentes funcionarios públicos (con buen criterio) olvida señalar seguramente lo más irritante: que un dignísimo portero de un Banco del Estado perciba tres o cuatro veces más que un docente. Es revelador que sigue habiendo talentos y virtudes que no se premian hoy con el esmero con el cual se protegía en el siglo XIX. ¿Hemos realmente evolucionado?

Será por 1920 que surgen las primeras pensiones no contributivas –vejez, invalidez-pilares del welfare state que, impecable en su finalidad olvidaron aquel famoso dicho popular “saca y no pon, se acaba el montón”.

Se seguirá luego, en el camino de ir incluyendo a todos los sectores de la actividad nacional para, más adelante, abarcar los riesgos a corto plazo: desempleos estacionales, asignaciones familiares y análogos.

No hay duda que nuestro sistema previsional tan pródigo llegó a la cúspide con la sanción de la Ley Madre y la Causal Despido. Podría estarse de acuerdo con la idea, pero lo que queda fuera de discusión es el asombro que provoca que a nadie se le ocurriera financiar genuinamente la erogación que supondría.

Rompía los ojos que este sistema voluntarista, generoso, unido a los altos índices de inflación que soportaba el país, tendría un final catastrófico.

Ya en la década del sesenta se observaba que el sistema crecía irremediamente en su desfinanciación y que se agotaban las reservas (pilar del sistema que nos regía).

Pero lo más grave era que nadie se favorecía de tal estado de cosas: el jubilado o pensionista- causa y fin del sistema- veía como se depreciaba mes a mes su ingreso; el patrono, cofinanciador protagónico del sistema, percibía que los aportes que le correspondían tornaban imposible una rentabilidad adecuada (no causa insignificante de la tasa de desempleo) y, la economía nacional, soportaba un enorme déficit fiscal.

Y como se señaló, la seguridad social en Uruguay no es poca cosa. No se percibe en nuestro pueblo simplemente como una asignación digna para la vejez; es claramente mucho más. Se trataba de un orgullo nacional y, de repente, se transformó en el símbolo de nuestra decadencia.

Y tan símbolo es, que en una de las cláusulas del famoso Pacto de Boisso Lanza (uno de los fundamentos de la dictadura) se inserta el tema.

Y tan símbolo es, que en un hecho sin precedentes, el 80 % de la ciudadanía consagró el Art. 67 de la Constitución, norma jubilatoria básica cuando apenas llegó a algo más de la mitad de ese porcentaje el triunfo del proyecto de la constitución democrática respecto a la que proponía el gobierno de facto.

Ahora bien. Para contemplar la seguridad social de los trabajadores culturales no será posible desconocer lo referido precedentemente: ni en cuanto a proyectar ideas sin la debida y genuina financiación, ni a desconocer su carácter de símbolo nacional. Como tampoco será conveniente desconocer que el nuevo marco jurídico regulatorio en este tema, se funda en algunos conceptos básicos: el desarrollo de una actividad personal remunerada – regular y permanente – y que debe otorgarse primacía a la realidad, a lo realmente percibido por el trabajador.

Agradeciendo desde ya la paciencia que han tenido de escuchar estas desordenadas líneas respecto a un tema tan complejo que no puede abarcarse siquiera parcialmente en unos minutos de exposición, tenemos la fundada esperanza que junto con los colegas y amigos de los países participantes en este evento logremos, no recorrer todo el camino – tarea casi imposible para cualquier humano – pero si encontrar el comienzo del camino.

Hay un viejo proverbio chino que dice: un solo paso en falso puede llevarnos por un camino que nos deje a kilómetros de distancia de la meta buscada.

## SEMINARIO TECNICO REGIONAL

### SOBRE DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS.

INTRODUCCIÓN.- En la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 10 de diciembre de 1948, se establece que toda persona tiene derecho al trabajo en condiciones equitativas y satisfactorias así como a la seguridad social como derechos indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad. Así mismo la Carta Magna de nuestro País preceptúa, en su artículo 7º el derecho al trabajo y en el artículo 67º se plasma el derecho a la seguridad social, la que se organizará en forma de garantizar a todos los trabajadores sin excepción, retiros adecuados para lograr decoro en los últimos años de vida.

#### TRABAJO DE LOS ARTISTAS.

El contrato de trabajo de los artistas tiene una serie de peculiaridades que lo distinguen de la relación laboral común. En efecto, debe quedar claro que existe vínculo obligacional, bilateralidad, sinalagma funcional, cuando el artista recibe un beneficio avaluado en dinero y hace o pretende hacer de esa actividad su medio de vida, y no una simple expresión de amateurismo.

Generalmente este contrato implica una vinculación con el organizador de un espectáculo si bien la noción de artista evoca la idea de autonomía, en muchos casos es imposible ejercer la actividad en forma individual. Para que su obra sea divulgada al público, que de ella se va a beneficiar, hay necesidad muchas veces, de empresas que sin perjuicio de sus fines lucrativos aseguren la realización de los espectáculos artísticos. En esa vinculación con el organizador caben infinidad de formas jurídicas en las que un artista puede vincularse para desarrollar su actividad, puede ir variando de una forma a otra, lo que conlleva trascendentes consecuencias con relación a su estabilidad laboral y su protección previsional. Al artista puede encontrarse como un asalariado más al servicio del Estado o de un particular, como trabajador independiente, a veces mediante la constitución de una empresa unipersonal, suscribiendo un contrato de obra, cuando el artista se compromete a una o más actuaciones perfectamente individualizadas, terminadas las cuales queda desligado, o el contrato de trabajo cuando el artista se obliga a prestar sus servicios durante cierto tiempo, comprometiéndose a realizar las actuaciones que el organizador del espectáculo le indicare.

En la mayoría de los casos, esta relación contractual tiene una duración limitada ya que debido fundamentalmente a la inestabilidad del público, estos contratos no pueden tener carácter demasiado prolongado, si bien se admite su renovación en algunas excepciones, son determinados en el tiempo a diferencia de las relaciones comunes de trabajo en otras actividades del quehacer nacional.

También debemos destacar que no existe una relación contractual genérica para todos los artistas debido a las notorias diferencias existentes entre las distintas actividades artísticas.

Pero, más allá de la naturaleza jurídica de la relación laboral, lo que no admite discusión es que la mayoría de los artistas se encuentran en un régimen de multi-empleo, son zafrales, no siendo claro el régimen legal que se debe aplicar, con un futuro incierto en lo que a seguridad social, entre otros, se refiere, por lo que podemos inferir una gran desprotección para el colectivo que nos convoca.

De esto surge que para los que buscan a partir de esta profesión su medio de vida, su situación laboral y previsional es absolutamente precaria, por lo que la misma pasa a ser algo reservado a quienes tienen otros ingresos o riquezas personales.

Entonces desde el punto de vista cultural, lo que aparece como más grave es que de no modificarse la situación, esta actividad quedará reservada a un grupo reducido de personas, a una elite, violándose los principios consagrados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en la Constitución de la República.

Por lo expuesto debe concluirse que este contrato de trabajo si es que se celebra, es especialísimo por las peculiaridades que posee la actividad que se desarrolla. Pero esto no debe ser obstáculo para que el Derecho del Trabajo y la Seguridad Social extiendan sus efectos protectores a estos auténticos trabajadores a través de mecanismos que permitan una equiparación de derechos al resto de los trabajadores.

Por qué esto que parece tan fácil de comprender no ha sido solucionado por la autoridad competente?

En los países en vías de desarrollo como es el caso de Uruguay, generalmente la parte del Presupuesto quinquenal que se asigna a la cultura así como las sucesivas Rendiciones de Cuentas, es muy exigua si se la compara con el resto de gastos e inversiones que realiza el Estado en sus diferentes manifestaciones. Según el destacado y solvente trabajo "La Cultura da Trabajo" de Luis Stolovich, Graciela Lescano y José Mourelle, el Estado financia solamente un 10% de la cultura, siendo la mayor parte, 61%, financiada por el público consumidor, mientras el 28% restante se efectúa a través de la publicidad.

¿Cuál es la razón de esta distribución?

Argumentos tales como que son gastos que solo brindan placer, pueden impactar al desprevenido ciudadano, máxime si además se le dice que existen otras necesidades prioritarias a la hora de asignar recursos.

Un análisis más profundo del tema demuestra lo equivocada de esta posición ya que la cultura da trabajo parcial a 300.000 personas en una población de 3.000.000 de habitantes distribuidos principalmente en la capital del país así como en las capitales y principales ciudades del interior del país.

No se tiene en cuenta que la cultura es una fuerza económica y política y un factor de poder en sí misma, además de ser nuestro marco de referencia, nuestro modo de pensamiento así como nuestra relación con el pasado, el presente y el futuro. Es necesario que los protagonistas del fenómeno cultural, la nutran para que viva y perdure ya que de lo contrario morirá. Y una nación sin cultura es una nación sin futuro, una nación muerta.

## EL APOYO DEL ESTADO.

### 1.- EN EL AMBITO DEL PODER LEGISLATIVO.

Más allá de lo manifestado, nuestro Estado brinda determinadas ayudas y apoyos para el fomento de la cultura y beneficio de artistas, autores y compositores.

Dentro de esa política son aprobadas diferentes normas que refieren a Pensiones Graciables.



Ya en nuestra primera Constitución por la que asomamos definitivamente a la vida independiente en 1830, se establece que compete a la Asamblea General acordar pensiones y recompensas pecuniarias a los grandes servicios, dentro de los cuales puede colocarse a los ciudadanos que desde las artes en general sirvieron a nuestro País.

Esto es retomado por la Ley N° 15.795 de 27 de diciembre de 1985, de Pensiones Graciables donde se establece el procedimiento de reajuste de las mismas, señalando además, que dicha erogación será atendida por Rentas Generales.

Este cuerpo normativo comete al Ministerio de Educación y Cultura la designación de una Comisión que efectúe un relevamiento de las pensiones graciables vigentes y proponga una racionalización de sus diversos importes ,con arreglo a criterios de equidad y en un término de 120 días.

En contradicción con ella, por Ley 15.796 también de 27 de diciembre de 1985, se concede una Pensión Graciable a una serie de ciudadanos que el legislador creyó debía premiar por los servicios prestados a la República en diferentes campos ,entre ellos ,el de la cultura. Así, figuras como Alberto Candéau, Idea Vilariño, Conrado Moller de Berg entre otros, verán premiada su trayectoria.

Por Ley N° 15.802 de 28 de enero de 1986, se fijan Pensiones Graciables para beneficiar, entre otras, a viudas de hombres como Paco Espínola y Líber Falco.

Si bien estas personas merecen nuestro reconocimiento el criterio adoptado no parece el más justo, no existiendo un procedimiento objetivo de asignación como podría ser el cumplimiento de determinados requisitos como forma sine qua non de acceder a este servicio pensionario. La Ley 16.301 de 9 de setiembre de 1992, establece en forma genérica al igual que lo indica el precepto constitucional la asignación de una Pensión Graciable a quienes careciendo de recursos propios suficientes, se hayan destacado en forma relevante en determinadas actividades comprendiendo a las artísticas y culturales.

Este nuevo precepto si bien es más genérico, ya que no otorga el beneficio a personas determinadas, tampoco se constituye en la panacea ya que no se prevén criterios objetivos para su asignación, funcionan a pedido del interesado o de alguna institución o persona relevante dentro del País. El monto del servicio se establece en cuatro salarios mínimos nacionales que ascienden aproximadamente a \$ 4.400 , lo que equivale a US 140. Al ser esto atendido por Rentas Generales, se transforma en un gasto para el Estado, diferente a lo que hubiera significado la instrumentación de un sistema de seguridad social solidario , donde los aportes de los activos generarían los recursos para los pasivos.

En otro orden de ideas, se sanciona la Ley 16.297, por la que se crea el Fondo Nacional de Teatro, fijándose sus cometidos.

Dicho fondo está destinado al apoyo y difusión del arte teatral en todo el territorio de la República siendo administrado por la Comisión del Fondo Nacional de Teatro, persona jurídica de creación legal, integrada con un representante del Ministerio de Educación y Cultura ( MEC) que la presidirá; uno de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA); uno de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes ( FUTI); uno de la Asociación General de Autores del Uruguay ( AGADU) que revista la calidad de autor teatral; uno de la Sección Uruguaya de la Asociación Internacional de Criticos teatrales, filial UNESCO , y dos de las Instituciones teatrales del interior del País.

La Comisión formula un plan semestral de inversiones dándole amplia publicidad a efectos de que los interesados puedan formular propuestas.

Este fondo está constituido por aportes del MEC ; las herencias, donaciones o legados que reciba y los ingresos que pudiera arbitrar por sus medios la propia Comisión.

Estos fondos financian entre otros , espectáculos teatrales de elencos de la capital y del interior del País; intercambio de técnicos y artistas de capital e interior ; acciones de estímulo a autores nacionales; becas en el exterior para artistas, técnicos y autores nacionales; contratación de docentes directores y técnicos extranjeros.

Se crea además un Registro Nacional de Instituciones Teatrales Culturales las que por su inscripción se verán beneficiadas con las exoneraciones del artículo 69 de la Constitución ( impuestos nacionales y municipales).

Con el mismo objetivo y por Ley N° 16.624 de 1° de noviembre de 1994, se crea el Fondo Nacional de Música, destinado a financiar el apoyo y difusión de la actividad musical nacional en todo el territorio de la República. El mencionado fondo será administrado por la Comisión Nacional de Música, persona jurídica de origen legal, integrada por tres miembros : uno designado por el MEC, que la presidirá; un autor musical, designado por la Federación Uruguaya de Músicos y uno designado por los anteriores.

La Comisión formulará cada año el plan de inversiones dándole amplia publicidad a efectos de que los interesados puedan presentar proyectos.

Dicho fondo estará constituido por lo recaudado en relación a todos los derechos musicales de dominio público, incluida la publicidad; el 5% del total de lo recaudado en todo espectáculo de conjuntos musicales extranjeros o el 3% cuando actúen complementados por un espectáculo nacional. Cuando el conjunto extranjero fuera de música clásica, el conjunto oriental puede ser sustituido por la inclusión de una obra de compositor nacional.

También integrarán dicho fondo, las herencias, donaciones o legados que se reciban ; así como los ingresos que pudiera arbitrar la Comisión.

Todos los rubros que integran el fondo serán destinados a financiar proyectos que contribuyan al apoyo y difusión de la música y del músico nacionales en toda la República. Los proyectos referidos versarán, entre otros, sobre la presentación de músicos o música nacionales en todo el territorio de la República así como en el exterior; grabación de fonogramas aislados o serie de fonogramas con finalidad de difusión, sin fines comerciales; investigaciones sobre la música nacional; estímulo a su creación e interpretación; incentivo a la construcción de salas y espacios destinados a la actividad musical.

Se establecen además promociones especiales por las que la Comisión gestionará ante los organismos estatales e Intendencias, la obtención de beneficios y exenciones especiales en el pago de los tributos para aquellos locales con espectáculos en vivo de músicos e intérpretes nacionales, cuando se cumpla con un mínimo de ocho actuaciones mensuales.

Se exonera a las importaciones de efectos directamente relacionados con la actividad musical, del pago de tributos así como se deducen proporcionalmente las tarifas a abonar por las emisoras de amplitud y frecuencia modulada que difundan música nacional en un porcentaje no inferior al 20% de su programación diaria de carácter musical.

Todos los organismos de Estado deberán dar preferencia al contratar espacios , a las emisoras que difundan un porcentaje del 20% de música nacional.

En relación al área de Letras, el gran instrumento y marco del que se dispone es la Ley 15.843 de 8 de diciembre de 1986.

Dicha ley establece que el Estado, premiará la labor literaria de los escritores uruguayos, mediante la adjudicación de : Un Gran Premio a la Labor Intelectual, que se otorgará cada tres años, a quien se haya destacado en actividades culturales que hayan significado honor para la República, por la obra realizada a lo largo de su vida; Veintiséis Premios Anuales de Literatura que se otorgarán a los autores de obras, éditas e inéditas correspondientes al año cuya producción se juzga, en las categorías : Obras en verso y Poemas en prosa, Narrativa. Literatura para Niños, Teatro, Ensayos Obras sobre Ciencias Sociales y Jurídicas, Obras sobre Investigación y Difusión Científica.

A diez años de su promulgación la Ley ameritaría una serie de modificaciones que la convirtieran en un instrumento más eficaz de estímulo a la producción literaria y más en consonancia con nuestra realidad actual.

Si bien la Ley continúa siendo un elemento valioso e insustituible , hay algunos aspectos que pueden ser mejorados. La generosidad de la Ley al instituir tal cantidad de premios acaba por diluir la importancia del mismo y de la obra galardonada, dificultando su adecuada difusión a través de los medios de prensa, que se ven limitados a publicar una larga lista , resumiéndose todo a un simple trámite burocrático.

Todo esto, contradice el espíritu del legislador, que votó la Ley 15.843 como herramienta para un efectivo conocimiento y estímulo de la producción literaria nacional a juicio atinado del Escritor Napoleón Baccino en ¿ Que Pasa con La Cultura? MEC/FAS 1997.

Tal vez debería estipularse una cantidad menor de premios, con una asignación mayor y con el compromiso de una gran difusión a todos los niveles y por todos los medios, y sin que ello implique un incremento de las partidas asignadas , obtener así una mayor racionalización del gasto, en busca de la eficacia y la eficiencia.

## 2.- AMBITO DEL PODER EJECUTIVO.

### DIRECCIÓN DE CULTURA DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA.-

Esta Dirección es la entidad oficial a través de la que el Ministerio de Educación y Cultura cumple con los cometidos establecidos en el Decreto N°. 407/85 que le asigna competencia para coordinar, ejecutar, fomentar y planificar la política nacional de cultura. De esta forma, esta Dirección, se convierte en la síntesis de las variadas disciplinas que constituyen en forma individual y colectiva, la vida cultural del País. Jerarquiza el valor de la cultura, propende a su desarrollo y acerca las manifestaciones culturales al mayor número de personas, todo, no solo de acuerdo con las normas específicas que la rigen, sino también imbuida de los rasgos peculiares que cada administración traza para su gestión.

Estructurada a partir de cuatro Departamentos: Letras, Artes Plástica, Artes Escénicas y Actividades Musicales, a las que se adicionan las Áreas de Planificación y Gestión Cultural, Cultura en Obra, Unidad Coordinadora de Bibliotecas, Unidad Coordinadora de Museos, Programas de Canto y Música Popular, Patrimonio Intangible. Cursos de Capacitación y Gestión Cultural , tiene como propósitos, entre otros, estimular la concreción, diseño y creación de proyectos que involucren a hacedores públicos y privados, en procesos que profundicen y enriquezcan a las partes; difundir toda la oferta cultural existente; formar a los ciudadanos con vocación, acercando los instrumentos que promuevan el desarrollo de sus talentos, por ejemplo a

través de diferentes talleres que esta Dirección brinda, no solo en Montevideo sino en resto de los departamentos, en coordinación con las diferentes Intendencias.

Realiza Coproducciones con Agentes Privados, encontrándose en este momento en cartel "La Bien Paga" que bajo la Dirección de Omar Varela, ha recibido grandes elogios de la crítica especializada.

Como patrimonio de la Dirección, el Centro Cultural, ubicado en la Planta Baja de su Edificio Sede, recibe mes a mes, acogiendo calurosamente en su seno, a consagrados artistas plásticos de la talla de Pepe Montes, Wilfredo Díaz Valdés entre otros, así como exposiciones de Guasqueros y los Mates, con excelentes montajes, convirtiéndola en una de las Salas más frecuentadas del quehacer cultural.

En una Sala contigua a ésta, dentro de un ambiente muy íntimo que le da una calidez especial a las actividades, se presentan libros y se realizan actividades donde se pone de manifiesto el logro de una gestión que apunta a la movida cultural en todas sus expresiones.

## LA DIRECCIÓN DE CULTURA Y EL TEATRO.

### CASA DE COMEDIAS DEL URUGUAY.

El Poder Ejecutivo por Decreto 448/991, de 23 de agosto de 1991, plasma sus ideas, manifestadas en su programa de gobierno, creando esta institución que tiene como cometidos impulsar la representación teatral como vehículo primordial del desarrollo cultural de la nación en el entendido de que el Teatro es un arte vivo y educativo, al servicio de la comunidad, que acrecienta el nivel cultural, contribuyendo al desarrollo de valores estéticos superiores. Se busca además su vigorización posibilitando así a los autores y actores nacionales el mejoramiento y ampliación de su campo de actividades.

Casa de Comedias funciona obviamente dentro de la órbita del Ministerio de Educación y Cultura, con sede en la Dirección De Cultura, siendo sus cometidos específicos entre otros: a) definir el repertorio que se llevará a cabo; b) contratar los artistas; c) brindar interpretaciones en el interior del País con la mayor frecuencia posible; d) auspiciar la presentación de artistas extranjeros; convocar concursos de obras escénicas, o de actores.

Casa de Comedias está dirigida por un Director Artístico, designado por el Ministerio de Educación y Cultura entre personas que por su vinculación en la materia y por su trayectoria en el arte escénico, reúnan cualidades suficientes y la idoneidad necesaria para desempeñar el cargo. Entre sus facultades se encuentra: a) asumir la conducción integral de Casa de Comedias; b) elegir la obra a poner en escena; c) seleccionar los elencos para cada obra, repartir los roles, elegir escenógrafos y vestuaristas, realizar la planificación semestral de las actuaciones a realizar.

Por Decreto Reglamentario de 16 de junio de 1992 se crea la Junta Directiva de Casa de Comedias, cuya integración fuera modificada por el Decreto de 3 de diciembre de 1996, encontrándose a la fecha conformada por 5 miembros designados por el Ministerio de Educación y Cultura entre personas que por su trayectoria, puedan constituirse en un estímulo a la labor a desarrollar. El MEC designa al Presidente de la Junta y ésta constituida nombra de su seno un Vicepresidente, un Secretario y un Tesorero. Dichos cargos son absolutamente honorarios y sus miembros no tendrán relación funcional alguna con el MEC. El Director de Cultura podrá participar con

voz en todas las reuniones de la Junta para las que será especialmente invitado, pudiendo solicitar la convocatoria del órgano cuando lo considere necesario.

Corresponde a la Junta Directiva: a) dirigir y administrar Casa de Comedias; b) representar a la institución; c) disponer de los recursos de Casa de Comedias para el cumplimiento de sus cometidos.;d) proponer al MEC la contratación del Director Artístico , a cuyos efectos se presentará una nómina de hasta tres personas seleccionadas por su notoria vinculación con la actividad teatral. en particular, y con otras labores artísticas en general; e) aprobar a propuesta de la Dirección Artística, la programación anual la que será puesta en conocimiento del MEC; f) hacer las contrataciones y convenios necesarios para el logro de sus objetivos; g) llevar documentación de los recursos que reciba y de su inversión, debiendo rendir cuentas al MEC.

Son recursos propios de Casa de Comedias los que se destinen por Ley, por el MEC y otras instituciones públicas, los provenientes de las recaudaciones de los espectáculos y actividades que realice, así como las contribuciones y donaciones que reciba. Son de cargo del MEC los aportes en recursos humanos y materiales necesarios para el emprendimiento.

El decreto de creación la faculta además, a celebrar convenios con Organismos Públicos o con Instituciones Privadas con el propósito de poner en escena sus obras y de lograr que las mismas sean representadas en todo el territorio nacional.

#### SALON NACIONAL DE ARTES VISUALES.

Este Salón posee un enorme y antiguo prestigio. Fue creado por iniciativa del Señor Ministro del entonces Ministerio de Instrucción Pública de Instrucción Pública, ( hoy MEC ) Eduardo Víctor Haedo ( él mismo, plástico ) convirtiéndose en lugar ineludible para las figuras más importantes del quehacer artístico.

Desaparecido durante 17 años, retorna en agosto de 2001 gracias a la feliz iniciativa del actual Ministro de Educación y Cultura Dr. Antonio Mercader.

El viernes 23 de agosto de los corrientes se inaugura el 50º Salón Nacional sustentado en medio millar de artistas comparecientes y en un grupo de patrocinadores públicos y privados que acudieron al llamado del MEC, batiéndose todos los récords en obras presentadas. Aunque el magnetismo de un número tan redondo como el 50 podría justificar tantos apoyos obtenidos, solo la pasión explican el éxito alcanzado al lanzar este certamen clásico en la trayectoria cultural de la República, señaló el Dr. Mercader al hacer uso de la palabra en el acontecimiento. de creadores y una enraizada vocación por el mecenazgo explican el éxito alcanzado al lanzar este certamen clásico en la trayectoria cultural de la República, señaló el Dr. Mercader al hacer uso de la palabra.

#### INSTITUTO NACIONAL DEL AUDIOVISUAL ( INA).

Es un Instituto Técnico que depende directamente del MEC. Fue creado por el Poder Ejecutivo, por Decreto 270/994 del 8 de junio de 1994.

Su finalidad es el desarrollo de la industria del audio visual, entendiendo por ésta la producción cinematográfica, televisiva y videográfica, con exclusión de la producción publicitaria. Actúa con autonomía funcional e independencia técnica.

Su objetivo principal es el de contribuir a una progresiva profesionalización del sector a través del fomento de una política de acuerdos de coproducción ; promoviendo la formación de profesionales del audiovisual

Para hacer efectivos estos propósitos el INA propone una serie de criterios técnicos ,necesarios para el diseño y formulación de proyectos. Asimismo el MEC

participa en el Fondo para el Fomento de la Producción ( FONA), con un importante apoyo económico.

#### SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ARTISTAS.-

Pero no obstante todo el apoyo que el Estado brinda, los actores de este gran proyecto, presentan carencias constatadas en el medio artístico y cultural. Preocupa la falta de protección de la Salud, Derecho Social de todo habitante de esta tierra, así como el régimen laboral al que están vinculados, ya que gran parte de este colectivo carece de normas que garanticen protección a sus familias, y fundamentalmente, la falta de beneficios de la seguridad social, que les asegure una vejez digna. A esto hay que agregar, la elevada intermitencia en la prestación de los servicios de estos trabajadores, el multi- empleo , las bruscas variaciones en los niveles de ingreso, que conspiran contra la capacidad de creación y expresión.

En la medida que estos derechos no se hacen efectivos, se viola el principio de igualdad ante la Ley, al tiempo que se discrimina a los artistas por el simple hecho de no encontrar una normativa que sea compatible con la forma en la que prestan su trabajo. A través de la definición técnica en diferentes categorías, la formulación de mecanismos que permitan una adecuada acreditación de la calidad de Artista y/o Trabajador de la Cultura, el impulso de campañas de difusión de normas que consagran los derechos y obligaciones de los involucrados, el dictado de normas que contemplen que los requisitos de edad y aportes efectivos al sistema atendiendo a las particularidades propias de la actividad que desempeña el trabajador y procurando la necesaria financiación, así como hacer extensivos los beneficios de cobertura en materia de accidentes de trabajo y enfermedades profesionales pueden ser propuestas a tener en cuenta a la hora de buscar soluciones a estos temas.

Los trabajadores de la cultura, deberán trabajar junto a los grupos sociales solidarizados con la temática, para lograr una real y efectiva equiparación de oportunidades con el resto de los trabajadores. Esto no es imposible, otro colectivo como lo son las personas con discapacidad han logrado con su esfuerzo explicar a los legisladores el porque de la necesidad de elaborar un sistema de normas que los proteja en el goce de sus derechos sociales.

Así como existe un cuerpo normativo tendiente a lograr una efectiva equiparación de oportunidades para las personas con discapacidad a través del otorgamiento de una jubilación en los casos en que hicieron aportes efectivos, o de una pensión en el caso de la ausencia de estos, sea cualquiera la causa que los ocasionare, debe existir otro para los artistas trabajadores también como la mayoría de la población que se encuentra protegida

Este camino como dice la canción tiene dos puntas : en una la cultura en otra la economía y en el medio la política que puede hacer posible lo necesario en la medida que los interesados logren capturar su atención.

Dra. Graciela Nario  
Representante Dirección de Cultura  
Ministerio de Educación y Cultura  
Uruguay.

PONENCIA  
MERCOSUR  
PARAGUAY

Expertos:  
GRACIELA MEZA  
EDGAR FABIAN LUGO

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA**

**VICEMINISTERIO DE CULTURA**

**MERCOSUR CULTURAL**

**"SEMINARIO TÉCNICO REGIONAL SOBRE  
DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS"**

**PARAGUAY**

**AÑO 2002**



## 1- CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS, EN EL MARCO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES DEL PARAGUAY

Para hacer la presentación de las "Políticas Culturales" con relación a los derechos sociales de los artistas y trabajadores de la cultura nos ubicaremos primero en el contexto global, de la dimensión general a un ámbito más específico; teniendo en cuenta la realidad sociocultural de nuestro país y para abrir la percepción, resulta apropiado, encarar el presente trabajo haciendo un resumen de la evolución de los planes, programas y políticas culturales desde la transición a la democracia hasta el momento actual.

En la etapa de la transición se toma conciencia y se pone de manifiesto la carencia de una política estatal que refuerce la construcción de espacios de expresión libre, así como canales de información e intercambio de experiencias y se da inicio a un acercamiento del sector oficial a los círculos privados de investigación, producción y difusión cultural, en una sociedad históricamente caracterizada por la falta de oportunidades y la supresión de las libertades, que provocó a menudo el exilio de intelectuales y productores culturales, generando un desmembramiento del tejido socio-cultural del país.

En el campo jurídico la realidad se presentaba como un cuerpo legal incompleto y contradictorio, por la falta de concordancia entre las normas y los instrumentos legales existentes y por la no efectivización de los mismos, los intereses de los grupos hegemónicos se alzaban sobre los derechos de los demás grupos, por tanto, los derechos humanos no se respetaban y los planes y programas carecían de operatividad en cuanto a acciones encaminadas a lograr el relacionamiento con los bienes culturales y la libre circulación de los mismos se encontraba impedida.

Es a partir del año 1991 que en el Paraguay se empiezan a diseñar estrategias válidas para promover la conciencia crítica, participativa, respetuosa de las diferencias, y creativa frente a la realidad nacional presente y futura. En el año 1992 se elabora un primer **Plan Nacional de Cultura** de la época de la transición, el cual fue desarrollado paulatinamente y actualmente contamos con un Plan Nacional Estratégico de Cultura 1999 - 2003, al que nos referiremos en este documento, como también al diseño y ejecución de las políticas culturales vigentes desarrolladas desde el Ministerio de Educación y Cultura, contenidas en el mencionado plan.

El Plan Nacional de Cultura 1999 - 2003 constituye el documento que orienta actualmente las acciones a ser desarrolladas por el Ministerio de Educación y Cultura a través del Viceministerio de Cultura, que es la instancia estatal creada para llevar adelante el diseño y ejecución de políticas culturales. El documento fortalece y da continuidad a los planes iniciados y evidencia la voluntad política de privilegiar la dimensión cultural en la vida nacional, su concreción implica la aglutinación de esfuerzos y de voluntades de todos los sectores.

Haciendo un resumen el mismo posee cuatro etapas bien definidas que abarcan, respectivamente, el diagnóstico de la situación presentada en los considerandos, la postura institucional formulada en principios, la formulación de objetivos y las propuestas.

Si bien es cierto que cada uno de los aspectos desarrollados en el plan son importantes, solo nos referiremos a aquellos puntos cuyos contenidos se relacionan con los derechos sociales de los artistas.

En ese sentido, el objetivo general que hace referencia al tema es:

- Ampliar la participación de todos los actores y sectores sociales al quehacer cultural y sus objetivos específicos son:

- 1- Promover una política cultural concertada con los mecanismos que le sean inherentes para su acompañamiento y revisión constantes dentro de un marco dinámico.
- 2- Proponer la elaboración de normas jurídicas que contemplen todos los aspectos concernientes al sector cultura.
- 3- Proponer la elaboración de un proyecto de reforma del régimen impositivo vigente, que contemple un mecanismo capaz de estimular el apoyo privado a la cultura.

Pues bien, en lo que se refiere a la implementación del mencionado plan, de acuerdo a los objetivos formulados y para cumplir dicho cometido tenemos el **Programa II de Política Cultural**, este programa tiende a lograr el diseño y ejecución de una Política Cultural concertada otorgándole un encuadre legislativo apropiado.

## **POLÍTICAS CULTURALES SOBRE LOS DERECHOS DE LOS ARTISTAS, INTERPRETES Y TRABAJADORES DE LA CULTURA**

La labor cultural del estado busca responder a las expectativas, exigencias y a la voluntad de la sociedad paraguaya por la renovación, los cambios, la apertura y las transformaciones creativas propias de los nuevos tiempos. Por ello se propicia la creación espacios de diálogo, participación y concertación para el autodiagnóstico colectivo, la reflexión compartida y la acción eficazmente coordinada.

En este escenario y con base en la Declaración de la UNESCO del año 1997 se diseñaron las políticas culturales actuales, a continuación citaremos aquellas que conducen las acciones culturales hacia la protección de la creación artística y los derechos de los artistas, interpretes y trabajadores de la cultura.

- 1- La concertación y coordinación de acciones entre los diferentes actores, promotores y trabajadores de la cultura del país.
- 2- La promoción y difusión de las expresiones culturales a todos los sectores y actores sociales del país, con el vivo estímulo a la participación activa de miembros de la comunidad en la acción cultural.
- 3- La apertura y el respeto a las libertades de pensamiento, de expresión y de creación de los artistas y trabajadores culturales del país.

## LÍNEAS PRIORITARIAS DE ACCIÓN

Para la implementación de las políticas culturales citadas con anterioridad se dio continuidad a las líneas de acción en el orden siguiente a) Inherentes al sector; b) Legales; c) Integrativas y d) Descentralizadas

Para comprender los alcances en el área de referencia extraemos en este material las acciones legales, las cuales se iniciaron en el año 1994 con la aprobación de algunas leyes.

**b) Legales:** se acordó priorizar y promover

- La actualización de la legislación cultural, en armonía con las de los países del MERCOSUR y,
- La revisión y actualización de la legislación cultural. Presentación de propuestas normativo legales al Parlamento Nacional.

Finalmente lo expuesto nos permite visualizar las acciones ejecutadas hasta la fecha y por último se pueden citar las leyes con relación al tema que se presentaron al parlamento.

- a) Derecho de autor, derechos del interprete y derechos conexos
- b) Fondo Nacional de la Cultura y las artes
- c) Protección y seguridad social de los trabajadores culturales
- d) Incentivos fiscales y económicos para la promoción de actividades culturales
- e) Ley General de Cultura
- f) Revisión y actualización de la Ley 946 de protección a los bienes culturales
- g) Propuesta de Reforma de Ley de Premios Nacionales de Ciencia y Literatura.

Sobre la base de las políticas mencionadas se trabajo a través de las distintas dependencias del Viceministerio de Cultura estimulando a los artistas y trabajadores de la cultura con la institución de premios, menciones y reconocimientos a la trayectoria, asimismo se apoyo la labor cultural incorporándolos en las instituciones gubernamentales como funcionarios recibiendo remuneración; se apoyo institucionalmente espacios de expresión cultural como ser exposiciones, conciertos, festivales, muestras entre otros, se presentaron proyectos para obtener cooperación nacional e internacional con el objetivo de apoyar la producción y la edición de libros, cassettes, cds y material audiovisual y **se conformaron equipos multidisciplinarios de trabajo para la elaboración de leyes y su posterior presentación al parlamento nacional para su aprobación.** En ese orden se organizaron espacios de diálogo como seminarios, paneles, debates y encuentros, con la finalidad de buscar mecanismos de priorización y presentación de proyectos de leyes y el seguimiento de las mismas (lobby). Si bien es cierto que los resultados alcanzados no llenan las expectativas, en el sentido de que no fueron aprobadas todas las leyes presentadas, hemos tenido un avance interesante en lo que respecta a leyes como ser Derecho de Autor, Incentivos Fiscales y Fondo de Ayuda a la Cultura

## **2- EL APOYO DEL ESTADO EN TORNO A LOS ARTISTAS, AUTORES, COMPOSITORES Y FONDOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA**

En efecto, antes del 89 (derrocamiento del régimen militar de 35 años) se manejaba una concepción de cultura estática, como conjunto de valores inamovibles (folklorismo, nacionalismo, regionalismo vs. cooperación internacional) y , por otro lado, elitista, restringido al campo de las manifestaciones artísticas o las llamadas “bellas artes”..

Si bien existían instituciones culturales estatales como la Imprenta y Radio Nacional, estaban claramente orientadas a sostener el régimen político a través de programas controlados fuertemente por la “cultura oficialista”, deviniendo en brazos propagandísticos del gobierno. Existían también algunos museos: Casa de la Independencia, Museo de Bellas Artes, Museo Bernardino Caballero (fundador del partido en el gobierno) entre otros. Estos si bien estaban sostenidos a través del presupuesto Nacional de Gastos, dormían en la inoperancia. En situaciones similares se encontraban el Archivo, la Biblioteca Nacional y la Escuela de Bellas Artes con una enseñanza academicista mediocre, con un exiguo presupuesto, aún así sirvió de plataforma a muchos artistas que cobraron vuelo propio gracias a ciclópeos esfuerzos personales. En síntesis una cultura y producción artística “dormida” o “adormecida” en una larga siesta paraguaya.

### **VICEMINISTERIO DE CULTURA**

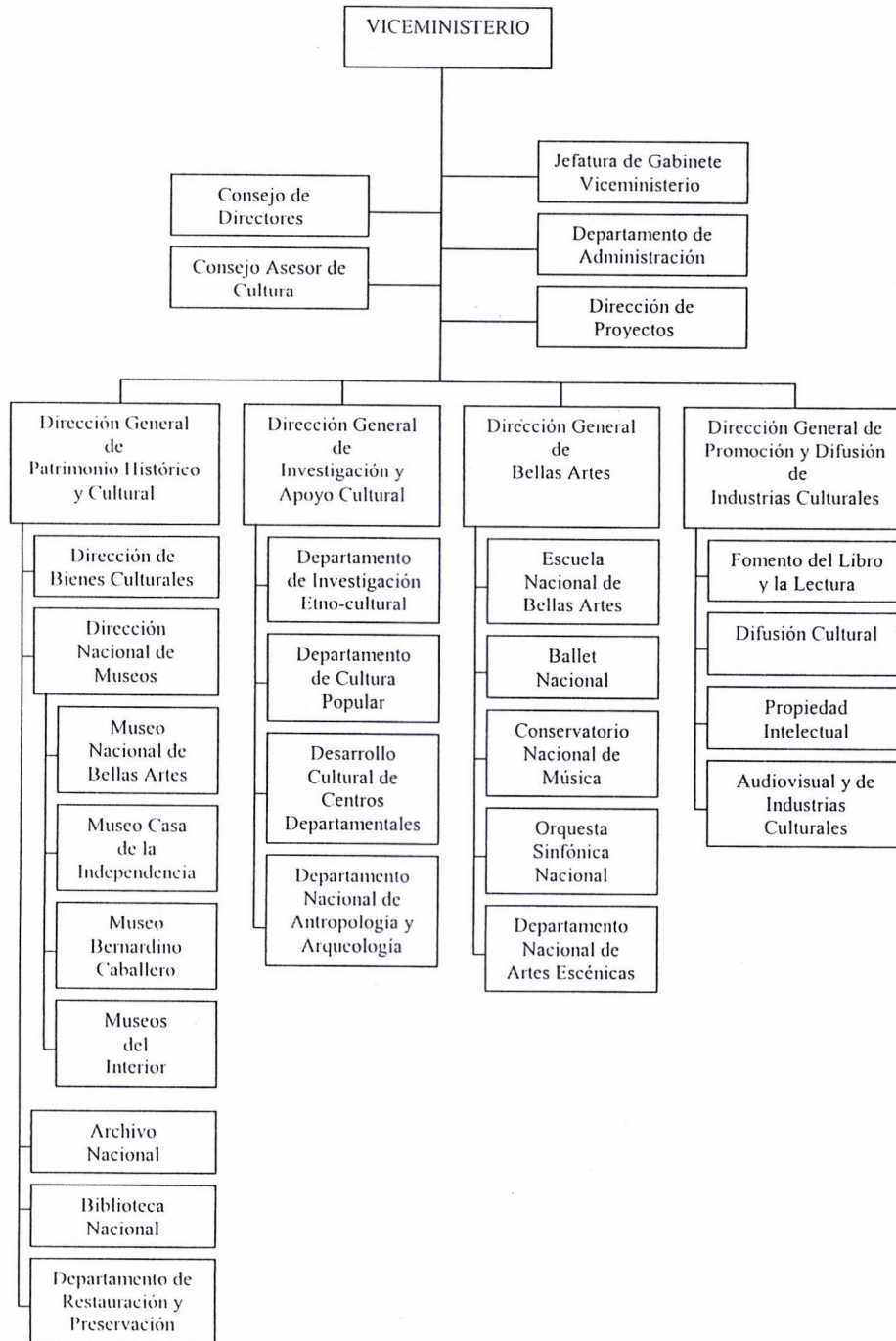
Entonces, el despertar democrático del 89 generó grandes expectativas e ilusiones en el ámbito cultural. Germinaron varios movimientos “trabajadores por la cultura”, “arte vivo” etc., algunos de reflexión, otros de acción, todos en una suerte de catarsis de reclamos y pedidos a las instancias gubernamentales de lineamientos claros de políticas culturales, de incentivos a la creación, protección de bienes etc.

Es en este clima donde se crea la Subsecretaria de Estado de Cultura (1991), dependiente del Ministerio de Educación y Culto como primera medida institucional. La misma aglutina parte de las instituciones dispersas y crea otras. Como primeros pasos al intento de definir una política cultural organizó seminarios sobre el tema, con miras a elaborar recomendaciones para los articulados sobre el tema a ser incluidos en la nueva Constitución de 1992.

En una etapa posterior sin embargo la Sub Secretaria logra una declaración más acabada de objetivos y delineamientos de estrategia dando origen a otras instancias consultivas como los Consejos de Cultura, de Directores Ejecutivos, y Comités de Consultores nacionales e internacionales, Interinstitucional de Cultura así como los consejos Departamentales de Cultura. Digamos que el espectro de consultas y discusiones se fue enriqueciendo, pero todavía sin dar una fuerza política, presupuestaria y de acciones coordinadas a los brazos ejecutores de dichas políticas, es decir a las distintas direcciones dependientes

de la Subsecretaría. Un logro muy importante, fue la elaboración, estudio, propuesta y sanción de la nueva Ley de Educación que contempló el cambio de la denominación del Ministerio de Educación y Culto por el de Educación y Cultura, pasando de ser Subsecretaria de Cultura a Viceministerio de Cultura, con cuatro Direcciones Generales tal cual se aprecia en el organigrama actual.

### ORGANIGRAMA DEL VICEMINISTERIO DE CULTURA



Así desde la Dirección General de Promoción y Difusión de Industrias Culturales a través de la Dirección de Difusión Cultural y de la de Fomento al Libro y la Lectura se realizan acciones de potenciación de la producción del libro y el resguardo de la propiedad intelectual. Desde la Dirección General de Bellas Artes, a través del Instituto superior de Bellas Artes, del Ballet Nacional y del Conservatorio Nacional de Música, se desarrolla una labor de incentivo a la creación especialmente entre los jóvenes, además de ciclos de presentación de destacados artistas de la música y la danza en escenarios tradicionales y alternativos. Por otro lado desde la Dirección General de Investigación y Apoyo cultural, a través de la Dirección de Cultura Popular y de la de Desarrollo de Centros Departamentales se realiza una tarea de soporte y estímulo a la producción de arte popular y académico en el interior del país.

El Viceministerio de Cultura además organiza, coordina y copatrocina varios concursos anuales de incentivo a la creación plástica a través de instituciones internacionales, empresas privadas y/o representaciones extranjeras acreditadas en el país.

### **MUNICIPALIDADES**

Con la vigencia de elecciones Municipales a partir de 1991, y la creación de las Gobernaciones Departamentales, diversas ciudades y especialmente Asunción, la capital, inauguraron esferas de acción y ámbitos de discusión en una clara orientación hacia una política cultural municipal.

En efecto a través de sus Direcciones de Cultura, casas de la cultura y/o comisiones de cultura de las Juntas Municipales y Departamentales del Interior del país, se realizan acciones de incentivo y apoyo a la creación artística, traducidas las más de las veces en patrocinios a Festivales Populares de Música y Danza alrededor de un eje temático representativo de la ciudad o región: Festival del Ñandutí, del Tacuare.é, del lago Ypacaraí etc.etc

Son ellos (los Festivales) verdaderos focos potenciadores de nuevos talentos de la cultura popular.

En Asunción, sin embargo, además de toda la estructura de escuelas de arte, elencos estables de orquesta y danza y espacios escénicos disponibles, se crea un Fondo Municipal de apoyo a las Artes, así como también premios anuales de estímulo a la creación literaria.

### **FONDO NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LA CULTURA Y LAS ARTES**

A partir del Proyecto de fortalecimiento de las instituciones democráticas financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Congreso Nacional propició en el año 1997 una agenda legislativa en el área de la cultura. Como resultado entre otros se sancionó en 1998 la Ley que crea el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDEC), el cual entró en vigencia desde enero del 99.

Si bien desde años antes (1994 al 98) el Congreso destinaba un monto para el apoyo directo a varias instituciones privadas orientadas a la beneficencia, a la niñez, a problemas de género y a instituciones artístico-culturales, la creación del FONDEC tradujo y sintetizó la responsabilidad del Estado en el financiamiento de la actividades culturales privadas.

En efecto, con el objetivo de promover la creación artística, la difusión de las manifestaciones culturales y la preservación del patrimonio nacional a través de diferentes programas se creó el Fondo.

Se adoptó un modelo institucional que asegure la independencia no solo de los vaivenes presupuestarios, sino también de la eventual distorsión que en la toma de decisiones pueda resultar de presiones políticas partidarias, sectoriales, o de cualquier otra laya. Es un organismo autónomo y autárquico, es decir habilitado para dictar sus propias normas y recaudar y administrar sus propios recursos. Sin embargo, a fin de establecer un vínculo de coordinación con el viceministerio de cultura y compartir prioridades, en el entendido que una autonomía no debe producir compartimentos institucionales estancos, se vinculó al Consejo Directivo del Fondo con el Viceministerio de cultura a través del propio Viceministro, quien a su vez preside el Consejo del Fondo.

La dirección está a cargo de un Consejo Directivo –normativo y ejecutivo– formado por representantes de la comunidad cultural y del empresariado ligado al quehacer cultural, nombrados por las Cámaras de Senadores y Diputados del Congreso Nacional. El Secretario Ejecutivo tiene a su cargo la administración y ejecución de las directivas.

En cuanto a los recursos, está previsto que deriven de tres fuentes:

- **aportes del sector público:** directos del presupuesto General de Gastos, los recursos propios que genere y los préstamos nacionales e internacionales que obtenga.
- donaciones del sector privado a través de un sistema de incentivos fiscales.
- Cooperación internacional.

Por último, el modelo adoptado para la administración de los recursos es el del régimen fiduciario a través de un banco de plaza, a fin de crear un organismo ágil, con poco personal capacitado, bajo costo operativo y máxima eficiencia en su accionar.

Hoy, a tres años de iniciarse el FONDEC podemos decir que es un gran aporte para el incentivo de la creación artística, y como prueba son los trabajos realizados con su apoyo, los cuales no hubiesen salido a luz de otro modo. Pero siendo honestos, debemos aceptar que los recursos financieros estatales fueron insuficientes y problemáticos en la transferencia desde el inicio, que el sector privado no ha podido ser lo suficientemente potenciado, aún con un incentivo fiscal y que por lo tanto, el apoyo institucional fuerte y decidido que el Estado debe asumir está todavía muy lejos.

### 3- MARCO SOCIAL Y LEGAL PARA LOS ARTISTAS (ESQUEMA GENERAL)

Podemos afirmar que el Estado Paraguayo ha avanzado en responder al sector de los trabajadores de la cultura y artistas en estos años de democracia, tanto desde el marco legal como institucional. Se pasó de un Estado casi ausente a un Estado potenciador. Pero debemos reconocer que la tarea está todavía muy lejos de ser medianamente justa con los actores del quehacer cultural, especialmente en materia de incentivos y protección social a los creadores.

En otro orden, el Viceministerio propició el estudio y elaboración de la nueva Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos, juntamente con el Ministerio de Industria y Comercio, y con el apoyo de organismos internacionales. Dicha ley fue finalmente aprobada en el año 1998, quedando la Dirección Nacional de Derecho de Autor y el Registro Nacional de Derecho de Autor bajo la dependencia del Ministerio de Industria y Comercio.

Para entrar a citar las leyes y proyectos de leyes existentes haremos referencia en primer término a la Constitución Nacional del Paraguay

#### CONSTITUCIÓN NACIONAL

Art. 25 De la expresión de la personalidad

**Art. 27 Del Empleo de los medios masivos de comunicación social**

*Art. 29 De la libertad de ejercicio del periodismo*

*Art. 38 Del derecho a la defensa de los intereses difusos*

*Art. 39 Del derecho a la indemnización justa y adecuada*

*Art.42 De la libertad de asociación*

*Art.48 De la igualdad de derechos del hombre y de la mujer*

*Art. 62 De los pueblos indígenas y grupos técnicos*

*Art. 63 De la identidad étnica*

*Art. 65 Del derecho a la participación*

*Art. 66 De la educación y la asistencia*

*Art. 67 De la exoneración*

Art. 80 De los fondos para becas y ayudas

Art. 81 Del patrimonio cultural

Art. 83 De la difusión cultural y de la exoneración de los impuestos

Art. 85 del mínimo presupuestario

**Art. 86 Del derecho al trabajo**

*Art. 92 De la retribución del trabajo*

Art. 110 De los derechos de autor y propiedad intelectual

**Art. 134 Del amparo**

*Art. 135 Del corpus data*

*Art. 168 De las atribuciones municipales*

#### LEYES VIGENTES

Ley N° 1.264

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos98/1264.html>



PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.264 GENERAL DE EDUCACIÓN EL CONGRESO DE LA NACIÓN PARAGUAYA SANCIONA CON ...  
... el contexto de la **cultura** de la comunidad. artículo 2°.- el sistema ...  
... beneficios de la **cultura** humanística, de la ciencia y de la ...  
... de educación y **cultura**, se elaborará sobre la base de programas de ...  
... a todas las **culturas**; c) la igualdad de condiciones para el ...

Ley N° 1.299

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos98/1299.html>  
PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.299 QUE CREA EL FONDO NACIONAL DE **CULTURA** (FONDEC) EL CONGRESO DE LA NACIÓN ...  
... fondo nacional de **cultura** (FONDEC) el Congreso de la Nación Paraguaya ...  
... nacional de la **cultura** y las artes (en adelante FONDEC) como ...  
... de educación y **cultura**. de su fin, objetivos y modalidades de ...  
... y análisis sobre **cultura** y arte; g) arquitectura desde un punto de ...

Ley N° 1.397

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos99/1397-b.html>  
PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.397 QUE CREA EL CONSEJO NACIONAL DE BECAS EL CONGRESO DE LA NACIÓN PARAGUAYA ...  
... de educación y **cultura**, con el objetivo de: a) adjudicar y ...  
... de educación y **cultura**, quien lo presidirá; b) un representante ...  
... de la comisión de **cultura**, educación y culto de la honorable cámara ...  
... de educación, **cultura** y culto de la honorable cámara de diputados; ...

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos00/1680.html>

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos00/1680.html>  
PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.680 CÓDIGO DE LA NIÑEZ Y LA ADOLESCENCIA EL CONGRESO DE LA NACIÓN PARAGUAYA ...  
... respeto a su **cultura**; c) elaborar planes de atención ...  
... desarrollo, a su **cultura** y valores familiares. los servicios y ...  
... - del derecho a la **cultura** y al deporte. la administración central y ...  
... de educación y **cultura**; d) los organismos no gubernamentales de ...

Ley N° 1.638

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos00/1638.html>  
PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.638 QUE RECONOCE A LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES COMO INSTITUTO SUPERIOR ...  
... de educación y **cultura**, hasta tanto la ley de educación superior ...  
... de educación y **cultura** reglamentará la expedición de los mismos. ...  
... de educación y **cultura**

Ley N° 1.569

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos00/1569.html>  
PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.569 QUE DECLARA DE INTERÉS NACIONAL TODOS LOS FESTIVALES NACIONALES CON VIGENCIA ...  
...  
... de educación y **cultura**. artículo 2o.- comuníquese al poder ...  
... de educación y **cultura**

Ley N° 1.328

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos98/1328.html>

PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.328 DE DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS EL CONGRESO DE LA NACIÓN PARAGUAYA

...

... de desarrollo a la **cultura**. artículo 78.- el retrato o busto de una ...

... de educación y **cultura** índice general título i disposiciones ...

Ley N° 1.491

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos99/1491.html>

PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.491 QUE DECLARA DE INTERÉS NACIONAL LA EXPOSICIÓN CULTURAL, ARTÍSTICA E INDUSTRIAL

Ley N° 1.583

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos00/1583.html>

PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.583 QUE APRUEBA EL TRATADO DE LA ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL ...

... patrimoniales del **artista** intérprete o ejecutante, e incluso después ...

... esos derechos, el **artista** intérprete o ejecutante conservará, en lo ...

... como el **artista** intérprete o ejecutante de sus ...

... : derechos de los **artistas** interpretes o ejecutantes artículo 5

... morales de los **artistas** intérpretes o ejecutantes artículo 6

Ley N° 1.323

(varios casos)

<http://www.senado.gov.py/leyes/textos99/1323.html>

PODER LEGISLATIVO LEY N° 1.323 QUE CONCEDE PENSIÓN GRACIABLE A VARIAS PERSONAS EL CONGRESO DE LA NACIÓN ...

... ) mensuales, al **artista** nacional Señor Cirilo Ramón Zayas Román . ...

## INTEGRANTES DEL EQUIPO DE TRABAJO

**Margarita Orué de Villalba**, Directora de Proyectos del Viceministerio de Cultura.

**Graciela Meza**, Miembro del Consejo Asesor de Cultura del Viceministerio de Cultura.

**Edgar Lugo**, Director del Mercosur del Parlamento Nacional de Paraguay.

### Informaciones

Viceministerio de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura

Humaitá 145 c/ Nuestra Señora de la Asunción

Asunción – Paraguay

Teléfono/ Fax: (595) 21 44 22 07 – 493 796

Correo Electrónico: [cultura@mec.gov.py](mailto:cultura@mec.gov.py)

PONENCIA  
MERCOSUR  
BOLIVIA

Expertos:  
JOSE MURILLO MENDIZAVAL  
NOEMÍ SALGUEIRO DE VALDIVIA

## **DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS EN BOLIVIA**

Bolivia, país enclavado en el corazón de América del Sur, tiene en sus artistas a los representantes del sentimiento de un pueblo en sus diferentes especialidades. Así tenemos artistas de la danza, el teatro, la canción, la música, la declamación, artistas de comunidades campesinas y rurales que cultivan y conservan tradiciones milenarias aún no conocidas y que merecen ser rescatadas y conservadas sin que pierdan su identidad y autenticidad.

En ese contexto el panorama artístico boliviano es bastante amplio y con realidades en algunos casos comunes, pero en otros con realidades especiales y diferentes. Es decir, la realidad del artista que se desempeña en los centros urbanos es totalmente diferente del artista cuyo radio de acción es el área rural y campesina, o sea, las ferias y mercado campesinos.

Así, dentro de esa variedad tenemos artistas, los menos, que pueden ser considerados profesionales a tiempo completo, porque dedican todo su tiempo y esfuerzo a su trabajo profesional artístico. En esta categoría están por lo general aquellos que han logrado un éxito y consagración dentro y

fuera del país, por lo exitoso de sus grabaciones fonográficas, videográficas y sus presentaciones en actuaciones en vivo, lo cual les da una estabilidad profesional y económica, que es la ideal para el desempeño de su actividad creativa.

Dentro de otra categoría podemos mencionar a aquellos que se los considera artistas semiprofesionales, no en el sentido de una capacidad profesional y creativa mediocre y a medias, sino mas bien desde el punto de vista económico, ya que debido a la crisis económica que vive el país, han tenido que dividir su tiempo y esfuerzo. Una parte de este, para realizar su actividad artística, que es remunerada económicamente, y otra parte de su tiempo para trabajar en otro tipo de actividades. Esto en muchos casos limita la actividad artística, ya que a veces se les presenta giras y actuaciones que no pueden realizar debido a que en sus otros trabajos no les dan el permiso o licencia correspondientes.

El otro grupo está constituido por artistas que realizan su actividad con mucha responsabilidad y calidad, pero sólo por esa pasión y amor que despierta en ellos el arte. Así tenemos a integrantes de coros polifónicos, bailarines de ballet, actores de teatro, declamadores y otros, que se han

convertido en verdaderos embajadores de la cultura boliviana por su excelente trabajo y su éxito artístico.

Enfocado así el panorama artístico boliviano, es este evento internacional el escenario adecuado para que en mi calidad de presidenta de la ASOCIACIÓN BOLIVIANA DE ARTISTAS INTERPRETES Y EJECUTANTES DE MUSICA "ABAIEM", entidad que nace al amparo de la LEY 1322 DE Derecho de Autor, promulgada en abril de 1992, pueda en nombre de los artistas de mi país, mostrar nuestra realidad, y al mismo tiempo saquemos conclusiones y sugerencias que nos permitan de alguna manera, sensibilizar a las autoridades de nuestros países para que se dicten normas de apoyo y protección para los trabajadores del arte, hombres y mujeres que en definitiva son los verdaderos representantes de nuestras culturas.

La ASOCIACIÓN BOLIVIANA DE ARTISTAS INTERPRETES Y EJECUTANTES DE MUSICA "ABAIEM" cuenta con 864 asociados en todo el país, y abriga a artistas del género folklórico, tropical, rock, romántico, criollo, autóctono, danza y teatro. Tiene un Directorio y filiales en todos los departamentos del país.

La protección a los artistas por parte del Estado con medidas específicas para tal efecto, es mínima, por lo tanto la defensa de los derechos laborales y sociales se la realiza en base a leyes generales y no específicas, como sería lo justo y razonable.

En lo que concierne a seguridad social, estamos junto a la Sociedad de Autores y Compositores SOBODAYCOM, realizando un censo de artistas y autores y compositores que no gozan del beneficio de la seguridad social, y se han realizado conversaciones con diferentes compañías, para ver la posibilidad de acceder en principio a la atención médica. Sin embargo, como verán ustedes es un esfuerzo privado, ya que el Estado no ha previsto aún esta posibilidad como una responsabilidad suya.

Un aspecto que merece especial atención, y es motivo de preocupación, es la relación entre artistas y productores en cuanto a los contratos por grabación de discos se refiere. Si bien la relación entre sociedades de artistas y productores es la del interés común en el cobro de Derechos por Ejecución Pública de la Música, se carece de un contrato tipo que le dé la posibilidad de una retribución justa. Es cierto que el artista firma un contrato por grabación, por su propia voluntad y decisión, debido a que la grabación y difusión de un disco o video es para el artista, condición indispensable

para la continuidad de su trabajo profesional, y ese es uno de los motivos por los que el artista firma sus contratos casi siempre en las condiciones que pone el productor.

En fin, en Bolivia, el mayor porcentaje de los artistas vive en un estado de postergación profesional debido a que encara su trabajo en inferioridad de condiciones en relación con los empleadores, y es importante que el Estado asuma su rol no paternalista, sino de justicia, al dictar normas que permitan a los artistas desempeñar su trabajo creativo en condiciones mínimamente aceptables.

NOEMÍ SALGUEIRO DE VALDIVIA



## DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS EN BOLIVIA

En Bolivia, el marco institucional en el que se desenvuelven las organizaciones de artistas, autores y compositores son: la SOCIEDAD BOLIVIANA DE AUTORES Y COMPOSITORES "SOBODAYCOM", la ASOCIACION BOLIVIANA DE ARTISTAS INTERPRETES Y EJECUTANTES DE MUSICA "ABAIEM", y el SINDICATO BOLIVIANO DE ARTISTAS EN VARIEDADES "SBAV", instituciones con estatutos propios y personería jurídica aprobada.

Existen otras organizaciones que intentan fortalecerse y avanzar en sus propósitos, así tenemos a la ASOCIACIÓN BOLIVIANA DE ACTORES "ABDA" y al SINDICATO BOLIVIANO DE MÚSICOS.

Sin embargo, considero que a partir de la aprobación de la Ley de Derecho de Autor, el 12 de abril de 1992, y su Decreto Reglamentario de 7 de diciembre de 1994 son dos las organizaciones que logran consolidarse como defensoras de los derechos de los artistas y de los autores y compositores, es decir, la Asociación Boliviana de Artistas Intérpretes y Ejecutantes de Música ABAIEM y la Sociedad Boliviana de Autores y Compositores SOBODAYCOM.

Si bien el Estado Boliviano destina un porcentaje del presupuesto general de la Nación a la Educación, dentro el cual se encuentra el rubro de Cultura, este porcentaje asignado al campo cultural es tan pequeño, que no colma las expectativas de autoridades del Viceministerio de Cultura, ni de los protagonistas de la cultura, como son los artistas en sus diferentes especialidades.

Este el motivo por el que se recurre al apoyo de instituciones internacionales y organizaciones y empresas privadas, las cuales con su apoyo permiten la realización de eventos tales como seminarios, talleres, festivales, conciertos, exposiciones y otros.

Como se puede apreciar, la actividad de artistas y autores y compositores, se circunscribe principalmente a la iniciativa y el esfuerzo privado, ya que el apoyo del Estado es mínimo.

El marco jurídico en el que se desarrollan las actividades de los artistas, están bajo las disposiciones de la LEY GENERAL DEL TRABAJO y el CODIGO CIVIL, en el caso de los asuntos laborales y gremiales, y bajo la LEY DE DERECHO DE AUTOR en el caso de asuntos relacionados con la defensa de los derechos intelectuales.

No existen disposiciones específicas que incentiven, protejan o estimulen el trabajo profesional de los artistas, pese a que ellos, como es el caso de los músicos y cantantes, por sus presentaciones artísticas tributan el 13% por el IVA y el 3% por el impuesto a las transacciones. Si bien se pretende mediante una ley, liberar de impuestos a los espectáculos protagonizados por artistas bolivianos en determinados espacios, esta disposición aún no ha sido puesta en práctica, debido a que algunas autoridades son acérrimas defensoras del argumento de no permitir ninguna excepción en la ley tributaria 843, por el temor de que otros sectores de la sociedad también quisieran una liberación impositiva.

Los artistas consideran que si ellos cumplen pagando los impuestos de ley, también el Estado debería cumplir su rol, creando políticas culturales de alcance nacional, que permitan no sólo a los artistas de ciudad, sino también a los de regiones alejadas de los centros urbanos, la

posibilidad de realizar su actividad creativa y laboral dentro de un marco aceptable y digno.

El mayor porcentaje de artistas realiza su actividad en forma independiente, aunque existen algunos pocos que se desempeñan como trabajadores eventuales, ese es el caso de músicos y bailarines trabajando diariamente en hoteles, restaurantes y otros.

Otros artistas, los menos, realizan su trabajo profesional en entidades estatales y tienen un salario mensual que les da la característica de empleados públicos.

Así tenemos a los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional, bailarines del Ballet Oficial y otros que se desempeñan como instructores de las diferentes escuelas de música, danza, poesía y teatro.

Los artistas independientes y los que trabajan en forma eventual, por períodos determinados de tiempo, no gozan de los beneficios de la Seguridad Social, es decir, no tienen asistencia médica ni gozan de beneficio social alguno.

Aquellos artistas que se desempeñan como trabajadores regulares en entidades estatales, por el hecho de ser considerados empleados públicos, gozan de los beneficios de atención médica en la Caja Nacional de Seguridad Social.

En el campo laboral existen también serios problemas, ya que la crisis económica ha dejado desocupados a muchos artistas, obligando a muchos de ellos a dejar definitivamente su actividad artística, y a otros, a trabajar en campos que no tienen ninguna relación con su profesión artística. Muchos de ellos difunden su arte por monedas: en calles,

plazas, vehículos de transporte público y restaurantes de ciudades y pueblos del país.

Otros, como cantantes y músicos, realizando esfuerzos económicos propios, hacen de productores de sus propios discos y cassettes, y venden su producto en sus presentaciones en vivo.

Estos hechos hacen que definitivamente y poco a poco, los pueblos vayan perdiendo su identidad cultural, ya que la actividad de los artistas se ve huérfana de un apoyo sólido y militante.

Estas mismas carencias y falencias podemos detectar en el trabajo intelectual de los autores y compositores, ya que si bien la creatividad de ellos sigue dando paso a bellas obras, no existen por parte del Estado actitudes de apoyo, promoción o incentivo, tales como festivales o concursos para nuevas creaciones y composiciones, siendo solamente de destacar la actitud de la defensa de los derechos de los creadores por parte de la Sociedad Boliviana de Autores y Compositores SOBODAYCOM.

Lamentablemente en muchos de nuestros países no se toma en cuenta que el artista es también generador de riqueza y fuentes de trabajo. Las presentaciones artísticas en vivo, recitales, grabaciones discográficas y otros genera fuentes de trabajo para técnicos en sonido y luces, empleados administrativos de teatros y locales de espectáculos, empleados de empresas discográficas, vendedores en agencias y tiendas de discos, agencias de publicidad, diarios y revistas especializados y otros. Además de generar ingresos para el Estado reflejados en impuestos.

Mientras se ignoren estos aspectos, y se considere a los artistas y a los autores y compositores, simplemente como unos bohemios y soñadores, ignorando su rol como trabajadores del arte que reflejan el espíritu puro y el rostro lindo y amable de los pueblos; y se considere a la cultura como la quinta rueda del carro, los artistas seguirán postergados, aunque seguramente su empeño y actitud será la misma, una actitud privada, independiente y solitaria.

En cuanto al campo laboral específico, los artistas bolivianos, para resolver sus controversias y diferencias relacionadas a sus contratos de trabajo, tiene dos instrumentos generales a su alcance: la Ley General de Trabajo y el Código Civil, los cuales le dan la posibilidad de interponer sus demandas en caso de incumplimiento de contrato y otros. Sin embargo en la mayoría de los casos, cuando se trata de juicios laborales o civiles la limitante es definitivamente la escasez de recursos económicos por parte de los artistas demandantes, ya que mantener un juicio es muy caro y en la mayoría de los casos está en inferioridad de condiciones con respecto a la parte contraria, que generalmente es un empresario con capacidad y solvencia económica

Como datos estadísticos, es bueno anotar que la Asociación Boliviana de Artistas Intérpretes y Ejecutantes de Música ABAIEM tiene 915 socios y la Sociedad Boliviana de Autores y Compositores SOBODAYCOM cuenta con 1110 asociados.

Debido a la situación descrita anteriormente, la sociedad de artistas junto a la sociedad de autores y compositores, han decidido ver la posibilidad de que aquellos artistas y compositores que no cuentan con seguro médico, puedan acceder al mismo por cuenta de ambas sociedades.

Para este efecto están realizando las consultas con las diferentes entidades prestadoras de servicios médicos, aunque la prestación de ellos estará en relación directa a las posibilidades económicas de las sociedades de artistas y de compositores, siendo de todas maneras un esfuerzo privado. El costo de las prestaciones varía de empresa a empresa, y está en relación a las diferentes especialidades médicas.

Los artistas y compositores bolivianos entendemos que junto a las políticas de desarrollo económico para parar las crisis de nuestros países, deben implementarse también políticas de apoyo, fondos de creación artística, políticas culturales efectivas, normas que den lugar a la defensa de los derechos sociales de los artistas y definitivamente, crear un marco jurídico y social específico para los artistas.

Así, con seguridad será una realidad la integración de los pueblos integrantes del MERCOSUR.

José (Pepe) Murillo

**Presidente de la Sociedad Boliviana de Autores y  
Compositores**

**SOBODAYCOM**

# PONENCIA ESPAÑA

Experto:  
JESÚS CIMARRO

**LOS DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS EN LA  
COMUNIDAD EUROPEA:**

**LA SEGURIDAD SOCIAL.**

**JESUS CIMARRO.**



# **LOS DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS EN LA COMUNIDAD EUROPEA - LA SEGURIDAD SOCIAL.**

## **1.-INTRODUCCIÓN**

## **2.- CONTEXTO SOCIAL**

## **3.-PROPUESTA DE LA ADMINISTRACION ESPAÑOLA Y RESPUESTA DEL SECTOR**

## **4.-REFERENCIAS A LA REALIDAD DE OTROS PAISES EUROPEOS**

### **1.- INTRODUCCIÓN**

Para cumplir con la extensión propuesta de mi exposición acotaré el contenido a desarrollar bajo el epígrafe único de la cotización a la seguridad social en el régimen de artistas . Esta elección se debe a la relevancia que en Europa , y especialmente en España, ha tomado en los últimos tiempos este tema, planteado ya como un conflicto entre las partes del sector afectadas por este régimen y las administraciones públicas obligadas a regularlo.

### **2.- CONTEXTO SOCIAL**

El entorno estratégico de este actual conflicto comienza con la respuesta a las siguientes preguntas

¿ Por qué es especial la relación laboral de los artistas?.

En primer lugar, se trata de una relación laboral porque es una prestación voluntaria, retribuida y por cuenta ajena. No obstante, el artista es un trabajador por cuenta ajena especial.

Entre los motivos de esta afirmación se encuentra el hecho de que el artista, aunque cede los derechos de explotación de su obra, conserva sus derechos morales sobre su interpretación, lo que le hace especial y le diferencia del resto de trabajadores.

Además, la dependencia entre el artista y el empresario también hace especial esta relación, ya que el artista goza de un grado de autonomía muy superior al de otros trabajadores en su labor

creativa, al tiempo que existe una ingerencia del poder directivo del empresario en la vida privada del artista y la situación para las primeras figuras es muy privilegiada.

Finalmente, las actividades artísticas se organizan, desarrollan y comercializan de forma especial, de manera que se independiza el trabajo del artista de la figura del artista a través de los medios de fijación (grabaciones, películas, etc.)

El hecho de que la relación laboral del artista sea especial es beneficioso porque permite cubrir unas necesidades concretas pero, presenta la clara desventaja de que, en España, la regulación reglamentaria del trabajo artístico no ha de garantizar los derechos contenidos en el Estatuto de los Trabajadores para este colectivo.

Debemos considerar también que el empresario como tal en la contratación de artistas nunca genera una relación indefinida, siempre son contratos de tiempo determinado.

¿Qué problemas presenta su actual regulación?

Hay tres aspectos de la relación laboral que no están protegidos y que generan una problemática para estos trabajadores:

- La ruptura del principio de estabilidad en el empleo, motivada sobre todo, por la forma en que se organizan, se desarrollan y comercializan las actividades artísticas, es decir, los métodos de fijación de estas actividades han supuesto la separación del artista de su propio trabajo, de forma que el empresario no necesita del artista constantemente; también por el grado de apoyo de los espectadores (las audiencias, por ejemplo), que condiciona la duración de su trabajo.
- La rotación en el mercado de trabajo imposibilita al artista trabajar para el mismo empresario un año entero.
- Esta inestabilidad laboral genera periodos de carencia habitualmente que no permiten acceder al artista a las prestaciones sociales.

Desde el punto de vista de la Seguridad Social, existen numerosos problemas de recaudación y gestión, que dificultan las regularizaciones, haciéndolas lentas y poco eficaces.

La excesiva burocracia que conlleva este sistema puede generar fraude fiscal por parte de los empresarios y de los artistas:

- Existen empresas que no abonan las cotizaciones, o que han desaparecido y, generalmente, se establecen diferencias entre las declaraciones del empresario y las del trabajador. Los empresarios también se quejan de que los balances de las empresas no pueden soportar las regularizaciones porque son las empresas que permanecen las que soportan todo el peso de las cotizaciones.
- Se crean dos clases de artistas: los de alto caché, que prefieren ser contratados como empresas, y el resto, que sufren más los problemas del régimen, donde el sistema lleva a que se contraten a los artistas que más han cotizado.

Con un ejemplo paso a explicar en síntesis el aspecto más relevante que marca la diferencia entre la cotización en el régimen de artistas respecto del régimen general:

Para un trabajador del régimen general su base máxima de cotización es diaria y mensual.

Por lo tanto sus cotizaciones mensuales son definitivas.

Para un trabajador bajo el Régimen de Artistas, su base máxima es anual.

Por lo tanto sus cotizaciones diarias y mensuales son a cuenta.

Ejemplo de la diferencia:

Una empresa contrata a un trabajador durante seis meses a razón de un sueldo mensual de 4'901.73 Euros, total por los seis meses 29'410.41 Euros.

Cotización a cargo de la empresa: Como el sueldo mensual supera la base máxima de cotización que es de 2'450.87 Euros el exceso de los otros 2'450.87 Euros quedan fuera de cotización. La empresa pagará por los seis meses:

$2'450.87 \text{ Euros} \times 32.65\% \times 6 \text{ meses} = 4'779.19 \text{ Euros.}$

Si este trabajador es un artista, con el mismo sueldo y los mismos seis meses:

A cuenta paga lo mismo que el trabajador normal, esto es 4'779.19 Euros.

Pero, transcurrido el año, si no ha trabajado en otro sitio, (en el caso anterior tampoco trabaja), la empresa ha de volver a pagar otros 4'799.19 Euros, dado que la base máxima en computo anual es de 29'410.41 Euros como a cuenta ha cotizado por la mitad, ahora ha de pagar por la otra mitad.

Consecuencia: La empresa cotiza a la seguridad social , el doble por el artista que por el directivo.

### **3.-PROPUESTA DE LA ADMINISTRACION ESPAÑOLA Y RESPUESTA DEL SECTOR**

**La aplicación del actual sistema de cotización establecido para el sector de Artistas a partir de la integración de los mismos en el Régimen General, mediante Real Decreto 2621/1986, de 24 de Diciembre, ha puesto de manifiesto ciertas deficiencias y desviaciones, debido a la complejidad del sistema de regularización anual de cotizaciones, derivada fundamentalmente de las numerosas variables a tener en cuenta en la misma, y la diversidad de la procedencia de los datos en función de los cuales se efectúa dicha regularización (TC-4/5 del trabajador, TC-2/19) de empresas, períodos y bases de desempleo y de Incapacidad Temporal, así como simultaneidad de trabajos en Régimen General, sometidos a una relación laboral común).**

Por parte de diversas Organizaciones de trabajadores y empresas del sector, se han mantenido reuniones manifestando su disconformidad con el sistema actual, proponiendo la modificación de la actual normativa. A tal fin se ha constituido una comisión para el estudio de dicha reforma normativa, constituida por representantes de las Entidades afectadas (INSS, INEM y TGSS. En la primera reunión mantenida en el mes de junio, se puso de manifiesto por parte del INSS y el INEM que la reforma en orden a las prestaciones depende en gran medida del sistema de cotización que se adopte. En base a ello, la Tesorería General de la Seguridad Social hace una propuesta para su análisis y posterior profundización, en los siguientes términos:

## Encuadramiento

Dentro del colectivo de Artistas objeto de integración en el Régimen General mediante R.D. 2621/1986 de 24 de diciembre, habría que distinguir:

- 1) Trabajadores sujetos a una relación laboral común, los cuales deberían estar incluidos en el Régimen General. Ejemplo: trabajadores de la Orquesta Nacional.
- 2) Trabajadores que por desarrollar una actividad por cuenta propia procedería su inclusión en el Régimen Especial de Autónomos, de la misma forma que se produjo la integración de los Escritores de libros en este Régimen. Ejemplo: compositores.
- 3) Trabajadores propiamente del colectivo de Artistas, aquellos que mantienen una relación laboral especial de artistas en espectáculos públicos, y cuya retribución sea por actuaciones.

Estos últimos serían dados de alta en un C.C.C. convenientemente identificado(censo), previa acreditación de su actividad en el sector de artistas, en función de un número de actuaciones en el ejercicio anterior. La continuidad en el régimen vendría determinada en función del número de actuaciones que hubiera tenido durante el año anterior.

**No obstante, la empresa estaría obligada a comunicar las altas y bajas que se produzcan en los días de actuación, aunque estos movimientos no se computarán a efectos de permanencias, pero sí a efectos de obligación de cotización por parte de la empresa.**

## **Cotización**

### **Aportación del trabajador. Cotización mensual.**

La cotización del trabajador constaría de dos aportaciones en función de si en ese periodo se encuentra prestando servicios para un empresario.

1.-Siempre existiría una aportación ingresada directamente por el trabajador, mensual y continua a lo largo del ejercicio económico sobre la base fija que con carácter anual fijara el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales

La cotización abarcaría la contingencias comunes (jubilación, invalidez, muerte y supervivencia, incapacidad temporal), aplicando el tipo del 28,30%.

2.- Cuando el trabajador se encontrara prestando servicios para un empresario este le retendría la cotización por la cuota obrera de sus retribuciones, consistente en un porcentaje de la base correspondiente, 4,70% para contingencias comunes , 1,60% para desempleo y 0,10% para formación profesional , siendo el empresario responsable de su ingreso

### **Aportación empresarial. Cotización mensual.**

La base de cotización se calcularía sobre las retribuciones realmente percibidas por el trabajador o que tuviera derecho a percibir de ser esta superior , aplicando el límite de base mínima y máxima mensual, según el grupo de cotización que corresponda a los mismos

#### **1) Contingencias Comunes.**

El tipo aplicable a la base de contingencias comunes sería el que en cada ejercicio corresponda al Régimen General (actualmente 23,60%), con cargo exclusivo a la empresa.

#### **2) Desempleo:**

Sobre la base de cotización se aplicará el tipo del 7,70% a cargo del empresario

#### **3) Fondo de Garantía Salarial:**

Aportación exclusiva empresarial sobre base de cotización se aplicará el tipo del 0,40%

#### **4) Formación Profesional:**

Aportación empresarial sobre la base de cotización ,se aplicará el tipo del 0,60%.

#### **5) Contingencias profesionales:**

La base de cotización estará constituida por las retribuciones percibidas por el trabajador , o que tuviera derecho a percibir, con los límites del tope mínimo y máximo del sistema.

Los tipos se aplican conforme a lo establecido R.D. 2930/79, sobre tarifa de primas de accidentes de trabajo y enfermedades profesionales.

## **Prestaciones**

### 1) Contingencias Comunes :

La prestación se calcularía de forma diferente en función de si en el periodo a tomar en cuenta existen o no actuaciones

a) En el caso de que no existan actuaciones la base de cotización para determinar la base reguladora de las prestaciones de Jubilación, invalidez, muerte y supervivencia e incapacidad temporal, sería calculada sobre la base fija por la que cotiza el trabajador.

b) En el caso de que en el periodo a tomar en cuenta para el cálculo de la base reguladora de la prestación existieran actuaciones la base de cotización para determinar la base reguladora de las prestaciones de Jubilación, invalidez, muerte y supervivencia e incapacidad temporal, sería calculada sobre la base fija por la que cotiza el trabajador incrementada con el prorrateo de las bases cotizadas por las empresas en dicho periodo por las actuaciones realizadas , con los límites establecidos con carácter general.

### 2) Desempleo:

La base reguladora de la prestación se calculará en función de las bases cotizadas por la empresa durante los periodos de actividad.

A efectos de periodo de carencia se calculará como en el actual procedimiento, es decir, dividiendo las bases de cotización entre el número de días del periodo objeto de cálculo. Si el cociente resultante es superior a la base mínima diaria de cotización aplicable a la respectiva categoría profesional, se considerarán cotizados todos los días naturales que correspondan al periodo. Si el cociente resultante es inferior a la base mínima diaria aplicable al grupo de cotización del trabajador, se dividirá la suma de las bases de cotización del periodo por el importe correspondiente a dicha base mínima, siendo el cociente el número de días que se considera cotizados

La base reguladora de la prestación se calculará en función de las bases cotizadas por la empresa durante los periodos de actividad.

**A efectos de periodo de carencia se calculará como en el actual procedimiento, es decir, dividiendo las bases de cotización entre el número de días del periodo objeto de cálculo. Si el cociente resultante es superior a la base mínima diaria de cotización aplicable a la respectiva categoría profesional, se considerarán cotizados todos los días naturales que correspondan al periodo. Si el cociente resultante es inferior a la base mínima diaria aplicable al grupo de cotización del trabajador, se dividirá la suma de las bases de cotización del periodo por el importe correspondiente a dicha base mínima, siendo el cociente el número de días que se considera cotizados.**

### **Ventajas del sistema**

- Para el trabajador:

Siempre que se mantuviera de alta en el censo tendría garantizado todos los días de alta en el año natural, así como una base mínima para prestaciones siempre y cuando se encontraran al corriente en el pago de sus cotizaciones viéndose mejorada la misma para el caso de que existieran actuaciones cotizadas por el empresario

Desaparecería la obligación de presentar los modelos TC-4/5, cuestión que vienen planteando de forma reiterada, dadas las dificultades que encuentran para que las empresas les faciliten los mismos.

- Para las empresas:

El procedimiento para el cálculo de la cotización sería equiparable a la de cualquier trabajador del Régimen General, lo que implica una mayor simplificación a la hora de elaborar las nóminas y boletines de cotización.

Por otra parte, no se les reclamaría ni devolvería cantidad alguna complementaria al finalizar el ejercicio económico, como sucede con el sistema actual, lo que eliminaría la problemática que plantean las mismas de imputación de gastos en ejercicios cerrados y menos costes para las empresas al no tener un límite anual sino mensual.



- Para la T.G.S.S.:  
Mejoraría el control de la recaudación y se simplificaría el procedimiento de regularización, con el coste económico, administrativo y de recursos informáticos.  
Para mejorar el control de las cotizaciones empresariales, en el boletín que se estableciera para el pago mensual de la aportación del trabajador se podría habilitar un campo para que cumplimentaran las empresas para las que ha trabajado durante el mes y las retribuciones percibidas en las mismas.

#### **4.-REFERENCIAS A LA REALIDAD DE OTROS PAISES EUROPEOS .**

La situación internacional de derechos de la Seguridad Social, es una cuestión compleja, que no se soluciona mediante la aplicación de la normativa en vigor en uno u en otro Estado, si no que los propios Estados en muchas ocasiones mediante su normativa interna, establecen normas para la aplicación de su legislación nacional a diferentes actividades, aunque éstas se realicen fuera de sus fronteras.

Por otra parte dentro de la Unión Europea, hay que estar además al acervo normativo comunitario, en este caso contenido a través de dos Reglamentos el 1408/71 y el 574/72.

A la complejidad normativa anterior hay que añadir las dificultades que derivan de las diferencias que presentan los sistemas de Seguridad Social dentro de la legislación de cada Estado.

Es importante sentar como premisa, que no existe un derecho europeo de la Seguridad Social, ni normas internacionales de Seguridad Social que sustituyan a las normas de derecho interno de cada Estado.

En este sentido antes de describir algunos de los sistemas europeos conviene dejar claro que el sistema Español de Seguridad Social contiene normas precisas sobre los artistas y la aplicación de normas españolas. Su contenido puede resumirse de la siguiente forma:

Aunque los artistas presten servicios fuera del territorio nacional se les aplica la legislación española, si la empresa posee domicilio en

territorio español. Sensu contrario se aplicará la legislación del Estado de prestación de servicios, si en él radica el domicilio de la empresa.

La única excepción posible a las normas anteriores es que por convenio bilateral entre dos estados se disponga otra cosa. La acción protectora de los diferentes sistemas de Seguridad Social europeos, no presenta grandes diferencias en cuanto a las prestaciones incluidas en cada uno de ellos, consecuencias de diferentes normas armonizadoras, por citar tan sólo las de carácter europeo. El Código Europeo de Seguridad Social, o la Carta Social Europea. Las diferencias se presentan en la distinta intensidad de la acción protectora. En este sentido de la comparación del sistema español, con los restantes, destacan por su pobreza las prestaciones familiares muy por debajo de la protección dispensada por los demás Estados de la Unión Europea.

## **COMPARACION DE LA LEGISLACION DE DIFERENTES ESTADOS DE LA UNION EUROPEA.**

### **REINO UNIDO.**

Los artistas están sometidos al régimen común de la seguridad social, bien como trabajadores por cuenta ajena, bien como autónomos.

Las cotizaciones están reguladas por la Ley " Social Security contributions and Benefits Act 1992 ".

El ejercicio fiscal que aplican abarca desde el 1 de abril al 31 de marzo. En cuanto al ejercicio 2.000-2.0001, la tabla de cotizaciones sería la siguiente:

#### **Trabajador por cuenta ajena (Clase 1)**

##### **1.1. Bandas salariales de ingresos semanales.**

- a) Banda baja 67.00 libras por semana
- b) Banda alta 535.00 libras por semana.

##### **1.2. Umbrales de ingresos a partir de los que se empieza a abonar cotizaciones**

a) Trabajador. Está obligado a cotizar a partir del umbral de ingresos 76.01 libras por semana.

b) Empresario. Está obligado a cotizar la cuota patronal cuando el trabajador percibe ingresos de 84.00 libras por semana o más.

### 1.3. Porcentajes de cotización,

a) Trabajador. 10% entre 76.01 y 535.00 libras semanales.

b) Empresario. 12,2% a partir de 84.00 libras semanales, pero sin límite alguno.

#### **Trabajador por cuenta propia.(Clase 2)**

Cotización trabajador autónomo de 2.00 libras por semana, siempre que los ingresos anuales sean superiores a 3.825.00 libras.

#### **Trabajador por cuenta propia (Clase 4)**

El porcentaje de cotización del trabajador por cuenta propia cuyos ingresos anuales se encuentren comprendidos entre la banda baja de beneficios - 4.385.00 libras - y la banda alta de beneficios - 27.820.00 libras es del 7% Esta cotización se abona junto con los impuestos.

#### **Cotización clase voluntaria (Clase tres.)**

Cotización de cuantía única de 6.55 libras por semana. Esta cotización da derecho al reconocimiento de la pensión básica de jubilación.

#### **Cotización personal afiliado régimen Plan de Pensiones (Contracted out.)**

a) En función de salarios. (COSR) :

Trabajador:8.4% entre 76.01 y 535,00 libras

Empresario: 9.2 % y el 12.2% por encima de 535 libras.

b) En función del mercado de valores. (COMP) Trabajador 8.4%.

Lo más destacaba del sistema británico de Seguridad Social, desde el punto de vista empresarial, es que no existe tope máximo de cotización en ningún colectivo. En realidad es una tendencia generalizada en el ámbito de toda la Unión Europea, tendencia que por otra parte está provocando fuertes reacciones, habida cuenta de que la presión impositiva sobre el factor trabajo a través de los salarios se está convirtiendo en insostenible.

#### ALEMANIA.

El sistema vigente en Alemania, se basa en un sistema de "Seguro Social" en el que las obligaciones están diferenciadas en función de diferentes criterios, predomina el de la acción protectora, diferenciada en diferentes seguros sociales, algunos de cotización obligatoria. El sistema alemán contiene además diferentes regulaciones en función de los diferentes Lánders.

El sistema alemán se caracteriza además por tener normativa específica para los artistas, permitiendo que estos desarrollen su actividad por cuenta ajena o bien por cuenta propia.

A título de ejemplo el seguro de desempleo, posee las siguientes especificaciones en cuanto a la obligación de cotizar.

#### BASES ECONÓMICO-FINANCIERAS

Los fondos dej Instituto Federal de Empleo provienen en mayoría de las cotizaciones.

Ingresos adicionales provienen de los medios facilitados por los empleadores o las mutuas profesionales por medio del sistema de reparto de gastos. La obligación de contribuir se estipula tanto para asalariados (empleados, trabajadores, asalariados en el marco de la formación profesional y trabajadores a domicilio) como para empleadores. Las cuotas se reparten según el tipo de cotización vigente en el momento (para 2000, un 6,5 por ciento del salario o

suelo bruto). La cuantía está limitada por el límite máximo de la base de cotización establecido. En 2000 este límite se eleva a 8.600 DM en los antiguos Lánder y a 7.100 DM al mes en los 0 nuevos

En cuanto al seguro de Vejez:

En 2000 el límite para determinar las cotizaciones es mensualmente de 8.600 DM en los antiguos Lánder y de 7.100 DM en los nuevos Lánder. Pero no es a la vez el límite tiene la para los seguros obligatorios, lo que significa: también aquel que gana más las obligación de asegurarse. El límite para determinar las cotizaciones significa:

cotizaciones para la jubilación que Ud. tiene que pagar se establecen según estas sumas, aún si Ud. gana más. De los trabajadores autónomos únicamente algunos tienen que cotizar al seguro de jubilación obligatorio. En este grupo se encuentran por ejemplo los artesanos autónomos. Sin embargo, al cabo de 18 años ellos pueden pedir ser liberados de esta obligación. Los artistas, periodistas y escritores **autónomos** están obligados por la Ley de Seguridad Social de los Artistas a asegurarse (aún cuando ellos sólo tienen que pagar la mitad de la cotización), si su ingreso anual está por encima de cierta cantidad mínima o si todavía no han cumplido los 5 años de ejercer la actividad artística o de periodismo. La Caja de Seguridad Social de los Artistas en la ciudad de Wilhelmshaven no solamente constata si alguien tiene la obligación de pagar las cotizaciones, sino también calcula la cantidad a pagar.

Desde el 1 de enero de 1999 están sujetos a la cotización obligatoria también los profesionales autónomos, que para su actividad profesional no han contratado ningún asalariado sujeto a la cotización obligatoria, y que de forma regular y continuada trabajan a cargo de un sólo cliente. El requisito que estipula que el autónomo debe estar trabajando principalmente a cargo de un sólo cliente no sólo se refiere a que la persona correspondiente

dependa principalmente de un cliente en virtud de un contrato, sino que también se extiende a casos, en los que desde el punto de vista económico depende principalmente de un sólo cliente.

Profesionales autónomos, que se establecen con su negocio por primera vez, pueden solicitar la liberación de la cotización obligatoria durante un plazo máximo de 3 años.

Personas de edad avanzada tienen el mismo derecho.

La introducción de la cotización obligatoria para autónomos se vio complementada por una normativa transitoria, ya que este colectivo en partes recurre a otras formas de previsión para la vejez. Así, pueden solicitar la liberación de la contribución obligatoria al seguro obligatorio de pensión de vejez las personas correspondientes, que al 1 de enero de 1999 habían cumplido 50 años o que antes del 10 de diciembre de 1998 disponían ya de un seguro de vida, un seguro de pensión de vejez privado o una declaración vinculante de una empresa con respecto a la previsión para la vejez, y la cobertura y las contribuciones de éstos con fecha del 30 de junio de 2000 eran comparables a las del seguro obligatorio. Estos requisitos se cumplen si la previsión para la vejez incluye prestaciones en caso de invalidez y el cumplimiento de 60 años o más así como prestaciones para los supervivientes en caso de fallecimiento del asegurado y las cuotas a este seguro se elevan por lo menos al nivel de las cuotas que se hubiesen tenido que pagar al seguro obligatorio de pensión de vejez.

Otras formas equivalentes de previsión para la vejez pueden satisfacer igualmente los requisitos establecidos para la liberación. La liberación tiene efecto retroactivo al 1 de enero de 1999.

Resalta de la regulación alemana, ciertas bonificaciones temporales, en la cotización y la existencia de topes máximos de cotización.

### Otras normas de cotización

Se cotizar al seguro de enfermedad y de maternidad, al seguro de desempleo y al seguro de invalidez, de jubilación (vejez) y de supervivencia.

Por regla general las cotizaciones adeudadas por el empleado se retienen de su salario y son ingresadas por el empleador. Los asegurados voluntarios (es decir las personas cuyos ingresos superan en 1995 el límite máximo de afiliación: 5 850 DM mensuales en los antiguos Estados federados y 4 800 DM en los nuevos Estados federados) se hacen cargo de su cotización. Conviene tener en cuenta las siguientes particularidades:

#### 1. Seguro de enfermedad:

La cotización varía según las cajas. En 1995, la media fue de un 12,8 % (en los antiguos y nuevos Estados federados) de; salario hasta el tope de la base anual de cotización (S 850 6 4 800 DM mensuales en 1995). La mitad de esta cotización corre a cargo de; empleado y la mitad restante a cargo del empleador.

La Institución de los seguros de pensiones retiene las cotizaciones de los pensionistas. Este organismo financia la mitad de las cotizaciones.

La Oficina federal del trabajo abona las cotizaciones de los desempleados.

Los asegurados voluntarios abonan ellos mismos su cotización.

#### 2. Seguro de accidentes:

Son las empresas quienes financian los gastos de las cajas de previsión (Berufsgenossenschaften).

### 3. Seguro de pensiones:

En los regímenes del seguro de pensiones de los obreros y de los empleados, la cotización equivale a un 18,6 % (en 1995) del salario hasta el tope de la base anual de cotización (7 800 DM mensuales en los antiguos Estados federados y 6 400 DM mensuales en los nuevos Estados federados). La mitad de esta cotización corre a cargo del empleador y la mitad restante a cargo del empleado. Los asegurados voluntarios pagan ellos mismos la totalidad de la cotización. La Oficina federal del trabajo paga las cotizaciones obligatorias de los desempleados al régimen del seguro de pensiones.

En el régimen del seguro de pensiones de los mineros, la cotización equivale a un 24,70 % (en 1995) del salario hasta el tope de la base de cotización (9 600 DM mensuales para los antiguos Estados federados y 7 800 DM mensuales para los nuevos Estados federados).

### 4. Seguro de desempleo:

La cotización en 1995 equivale a un 6,5 % del salario sobre la base de cálculo (idéntica a la del seguro de pensiones). La mitad de esta cotización corre a cargo del empleador y la mitad restante a cargo del empleado.

### 5. Seguro de cuidados:

La tasa de cotización al seguro de cuidados de larga duración (Pflegeversicherung) asciende al 1 % de los ingresos brutos hasta la base de cálculo (idéntica a la del seguro de enfermedad) desde el 1 de enero de 1995, y al 1,7 % desde el 1 de julio de 1996. Su empleador paga la mitad de la cotización.

### 6. Prestaciones familiares (subsidijs familiares):

Los subsidijs familiares están financiados exclusivamente por las autoridades públicas. No hay cotizaciones.



## FRANCIA.

El sistema francés de Seguridad Social se basa también en un sistema de seguro social con fragmentación de los colectivos a proteger y de la acción protectora. Su principal fuente financiera la constituyen las cotizaciones sociales, utilizando sistemas muy variados para la liquidación de cuotas.

No existe un sistema especial para la liquidación de cuotas de los artistas profesionales es espectáculos públicos. Admite la posibilidad de inclusión por cuenta ajena y por cuenta propia.

En Francia hay una fuerte implantación de las organizaciones empresariales y sindicales en la gestión del sistema de Seguridad Social.

A grandes rasgos, el sistema de seguridad social francés está integrado por un régimen para los trabajadores por cuenta ajena y un régimen para los trabajadores por cuenta propia. El régimen general aplicable a los trabajadores por cuenta ajena comprende el siguiente tipo de prestaciones:

seguro de enfermedad y maternidad, accidentes laborales y enfermedades profesionales, invalidez, vejez, muerte, desempleo y asignaciones familiares.

Los trabajadores por cuenta propia están cubiertos por un régimen único de seguro de enfermedad y maternidad, pero, en el caso de los seguros de vejez, invalidez y supervivencia, existe gran diversidad de regímenes, dependiendo de la profesión. Al igual que los trabajadores por cuenta ajena, los trabajadores por cuenta propia reciben prestaciones familiares.

Sin embargo, no existen prestaciones específicas por el riesgo de desempleo.

## **Disposiciones nacionales**

El sistema de seguridad social está jurídicamente plasmado en gran cantidad de textos reunidos en el Código de la Seguridad Social.

La gestión de la seguridad social corre a cargo de las cajas nacionales, organismos públicos nacionales de carácter administrativo.

En lo que respecta al régimen general, existen tres:

la "Caisse Nationale de l'Assurance Maladie des Travailleurs Salariés" (CNAMTS; Caja nacional de seguro de enfermedad de los trabajadores por cuenta ajena), que gestiona, por un lado, los seguros de enfermedad, maternidad, invalidez y muerte, y, por otro, el seguro de accidentes laborales y enfermedades profesionales;

la "Caisse Nationale d'Assurance Vieillesse des Travailleurs Salariés" (CNAVTS; Caja nacional de seguro de vejez de los trabajadores por cuenta ajena), que gestiona el seguro de vejez;

la "Caisse Nationale des Allocations Familiales" (CNAF; Caja nacional de prestaciones familiares), que se ocupa de gestionar las prestaciones familiares.

En el plano departamental y local, las prestaciones se efectúan por mediación de las "Caisses Primaires d'Assurance Maladie" (CPAM; Cajas primarias de seguro de enfermedad), directamente o a través de secciones locales; las prestaciones familiares se efectúan a través de las "Caisses d'Allocations Familiales" (CAF; Cajas de prestaciones familiares).

En el plano regional, las "Caisses Régionales d'Assurance Maladie" (CRAM; Cajas regionales de seguro de enfermedad) se encargan de las tareas de interés común para cajas primarias; gestionan también las prestaciones de vejez.

El seguro de desempleo está gestionado por organismos de derecho privado: en el plano nacional, la "Union Nationale interprofessionnelle pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce" (UNEDIC; Unión nacional interprofesional para el empleo en la industria y el comercio), y en el plano local, la "Association pour

"l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce" (ASSEDIC; Asociación para el empleo en la industria y el comercio).

En lo que respecta a los trabajadores autónomos, la gestión de seguro de enfermedad es competencia de la "Caisse Nationale d'Assurance Maladie des travailleurs non salariés non agricoles" (CANAM; Caja nacional de seguro de enfermedad de los trabajadores por cuenta ajena de ámbitos distintos del agrario); la gestión de los seguros de vejez, invalidez y supervivencia es competencia, en función de la profesión, del ORGANIC, si se es comerciante o industrial, la CANCAVA, si se es artesano, y la CNAVPL, si se ejerce una profesión liberal.

Existen organismos específicos para las profesiones del sector agrario.

#### NORMAS ESPECÍFICAS SOBRE COTIZACIÓN.

**Las normas de cotización están dispersas en diferentes reglamentaciones sectoriales y dependen de los salarios reales y de salarios medios de terminados por las diferentes autoridades.**

#### ITALIA

Se basa también en un sistema de seguro social y como en los casos anteriores se caracteriza por la fragmentación de la protección y de la consiguiente obligación de cotizar. Ésta se basa en los salarios percibidos, y permite también la inclusión de trabajador por cuenta ajena o como trabajador por cuenta propia en todos los casos existen topes máximos de cotización. El sistema italiano de Seguridad Social, contiene especialidades para el sector de los artistas en espectáculos públicos.

## GESTIÓN DE LA SEGURIDAD SOCIAL

A continuación se detallan los distintos organismos de gestión de las pensiones:

1. INPS: trabajadores por cuenta ajena en general y trabajadores por cuenta propia (agricultores con explotación propia, arrendatarios, jornaleros, artesanos y comerciantes)
2. ENPALS: trabajadores por cuenta ajena del sector del espectáculo.
3. INPDAL: empresarios
5. INPGI: periodistas

Cajas , nacionales de trabajadores independientes de las profesiones liberales: médicos, farmacéuticos, veterinarios, ingenieros, arquitectos, topógrafos, abogados, procuradores, peritos mercantiles, asesores laborales, notarios, agentes de aduanas, contables.

El empleador debe abonar dos tercios de las cotizaciones para los seguros de pensiones (invalidez, vejez, supervivencia) y Vd. un tercio. En cuanto al resto de seguros sociales, la mayoría de las cotizaciones están prácticamente a cargo del empleador. Este debe cumplir con todas las formalidades necesarias y paga mensualmente las cotizaciones.

### CUADRO COMPARATIVO DE COSTES DE SEGURIDAD SOCIAL.

Para realizar comparaciones igual que en ocasiones anteriores, tomamos como referencia una percepción salarial 2'854.81 Euros mensuales,

FRANCIA:

Tipo de cotización: 40.14 incluyendo todas las contingencias.

Cuota mensual a ingresar: 1'145.92 (incluyendo cuotas por seguro por desempleo.)

Cuota a cargo de la empresa: 32% : 913.54 Euros

## ALEMANIA:

Tipo total de cotización: 40%

Cuota mensual a ingresar por la empresa: 1'141.92 Euros

Existe tope máximo de cotización, establecido en 4'507.59 Euros mensuales.

La cotización se distribuye al 50% entre empresa y trabajador: 570.96 Euros Cada uno.

## REINO UNIDO.

Tipo total de-cotización: 36%

Cuota mensual a ingresar por la empresa: 1'027.73 Euros

Cuota mensual a cargo de la empresa: 23% : 656.61 Euros. Cuota mensual a cargo de trabajador: 13%: 371.12 Euros.

En el Reino Unido no se aplica tope máximo de cotización.

## ITALIA

Tipo total de cotización : 38%

La distribución entre empresa y trabajador en el sistema italiano, consiste en imputar a la empresa los 213 de la cuota y el resto al trabajador. En Italia nunca se ha aplicado tope máximo de cotización.

Cuota mensual a ingresar por la empresa: 1'084.83 Euros

Cuota mensual a cargo de la empresa: 715.99 Euros.

Cuota mensual a cargo de; trabajador: 368.84 Euros.

# PONENCIA SUECIA

Síntesis y traducción  
documento de Visby 2001

Experta:  
MARIA PAZ ACCHIARDO

# EL APOYO A LOS ARTISTAS EUROPEOS

## -REFLEXIONES FINALES <sup>1</sup>-

**Por Svante Beckman.**

**Profesor de la Universidad de Linköping, Instituto Nacional de la Vida Laboral, Suecia.**

*“La mayoría de los gobiernos no desean financiar las Artes hasta el punto de que nosotros como profesionales, podamos vivir de nuestro trabajo”.*

*Maureen Duffy*

Me ha correspondido el privilegio de concluir el Seminario de Visby y no deseo hacerlo, sino, tratando de resumir todas las presentaciones y debates realizados en él. El material presentado en este Informe habla por si mismo. Los Informes presentados por los Grupos de trabajo contienen, asimismo consideraciones resumidas. En la primera parte, voy a destacar algunos aspectos generales considerados en el Seminario. La elección de los temas refleja mi propio interés en asuntos discutidos en las sesiones plenarias. En la segunda parte, trataré de hacer una contribución a lo que Ritva Michell llamó, en su presentación, un marco conceptual de referencia para comparar, más sistemáticamente, las políticas sobre las Artes en varios “regímenes europeos”.

---

<sup>1</sup> La version original completa del este informe existe solamente en ingles.

## **I. Pobreza, soledad, derechos de autor en la Unión Europea y otros problemas de los artistas europeos.**

El hecho de que sean los artistas creadores, bien establecidos, tengan, frecuentemente, dificultades en sustentarse económicamente mediante sus profesiones, estuvieron en el centro del debate en el Seminario de Visby. El principio correlativo de que los artistas profesionales deberían, en general, ser capaces de mantenerse a sí mismos con el producto de su trabajo artístico ha sido establecido a menudo, por ejemplo, en la recomendación de la UNESCO de 1980. La aplicación práctica de este principio no es solamente un asunto de tipo político sino, también, un aspecto del criterio de ser considerado como un artista profesional.

### **¿Quiénes son artistas profesionales?**

En todos los campos de las Artes creadoras, hay una sobreproducción crónica de personas, que tratan de establecerse como artistas profesionales. En todos los campos hay, también, justo a aquellos que poseen o buscan un estatus profesional como artistas, muchas otras personas que realizan un trabajo artístico no profesional, como una actividad de tiempo libre o anexa. Siempre hay, muchos más artistas, que aquellos que se mantienen profesionalmente como tales.

La necesidad de desarrollar criterios acerca de ser un artista en el sentido de pertenecer propiamente a una profesión, arranca parcialmente de las profesiones artísticas mismas y parcialmente, del sistema de patrocinio. El mercado comercial de las Artes no se preocupa acerca de si los artistas que se mantienen con ingresos de éste, sean profesionales en otro sentido, que el de que haya un intercambio de productos y pagos. El sistema de patrocinio necesita saber como distribuir sus favores y, por consiguiente, saber cuales artistas son profesionales o no. No pueden apoyar a todos los amateurs. El criterio relevante para ser considerado un artista profesional no puede ser, en este contexto, el de que se viva de los ingresos del mercado profesional, porque difícilmente podría ser objeto de patrocinio con posterioridad.



El criterio de distribución del patrocinio es no sólo un asunto de decidir quienes son profesionales y quienes no. Como los recursos para patrocinio son, por definición, insuficientes para apoyar a todos los artistas profesionales, debido al exceso de aspirantes, debe ser un criterio de calidad para diferenciar entre artistas profesionales de buena calidad que deberían ser apoyados y otros no tan buenos como para serlo. En el mercado comercial de las Artes no se produce este problema de calidad. Si los productos se venden, entonces, tienen calidad comercial. Como esto está en relación con la calidad artística, no es relevante.

En su discurso inaugural la Ministro Ulvskog citó a la escritora sueca Anita Goldman, cuando dice que los protectores más grandes de las Artes son los artistas mismos. Esto es, absolutamente verdad. La pregunta es si pudiese ser de otra manera.

El ethos de la vocación, la entrega personal y el grado explica, al mismo tiempo, el gran número de amateurs, el exceso de aspirantes al trabajo artístico y las dificultades económicas crónicas de los artistas profesionales establecidos. En el largo plazo, esto es verdad, en todos los niveles de demanda del mercado de las Artes y de recursos de patrocinio. Si se suscribe el principio de que los artistas, por lo general, deberían ser capaces de mantenerse profesionalmente a sí mismo, el criterio de pertenecer a una profesión debiese ser el de excluir a la mayor parte de las personas que actualmente realizan el trabajo.

La pregunta de que ingresos considerar como profesionales es, en parte, un asunto de que si el patrocinio (estipendios, premios, subsidios, etc.) deben quedar comprendidos en los ingresos profesionales. Está, también, relacionado con que parte de los ingresos provenientes del mercado suplementario, que la mayoría de los artistas tienen, deben ser considerados como producto de la actividad artística. Los pagos del seguro de desempleo pueden aparecer, a veces, como patrocinio indirecto y podrían ser contabilizados, por tanto, como una forma de ingresos profesionales. El principio del mantenimiento profesional de los artistas se refiere no sólo al mercado de ingresos que provienen directamente de la producción creativa en la profesión misma de artista. Eso es bastante utópico y más, aún el principio es poco importante considerando la importancia actual del patrocinio.

La pregunta de que recursos deberían ser considerados como profesionales encierra la delimitación de la actividad profesional. De las presentaciones de Jerzy Jarniewicz, Jane Simpson y Claudio Ambrosini queda en claro, que los poetas hacen más que poesía, los artistas hacen más que trabajos artísticos y los compositores hacen más que componer. Simpson señala que esto es necesario, porque es lo que hace posible la vida como artista visual. Ambrosini señala que es conveniente y necesario porque los compositores son, primero que nada, músicos trabajando con otras profesiones musicales al mismo tiempo que ejercen varias de ellas. Jarniewicz parece decir que los poetas no son sólo poetas y que algunas veces es preferible que su trabajo complementario sea diferente de la poesía, porque ser un escritor profesional a tiempo completo envuelve, a menudo, concesiones a las reglas de los medios culturales que son dañinas para el trabajo poético. Ninguno de los tres pareciera respaldar, sin condiciones el principio de que los poetas, los artistas visuales y los compositores deberían, en general, mantenerse con el sólo respaldo proveniente de sus esfuerzos en los estudios.

### **Derechos de autor y otros derechos**

Para los artistas creadores cuyo trabajo, por definición, concluye en trabajos artísticos concretos (en contraste con algunos de los artistas que actúan) los derechos de autor y otros semejantes son muy importantes. La importancia principal de este tema, en términos del reconocimiento social de los derechos y aportes de los artistas, es, a veces, mucho mayor que su importancia económica para el artista promedio, ya que son pocos los que obtienen una gran parte de sus ingresos profesionales de derechos.

Como señala Jukka Liedes hay un persistente conflicto entre la tradición anglosajona de normas sobre derechos de autor, que los hacen totalmente alianables en un mercado de comercio de derechos, y la tradición continental que enfatiza el carácter inalienable de los derechos de autor. Otro conflicto de una magnitud semejante, existe entre derechos de propiedad pública o colectivos por una parte y derechos de propiedad privada, por la otra. Esto está vinculado, además, a la naturaleza general de los bienes artísticos y culturales. ¿Son ellos, básicamente, un bien público o privado? Este problema se podría comparar con el conflicto científico entre el

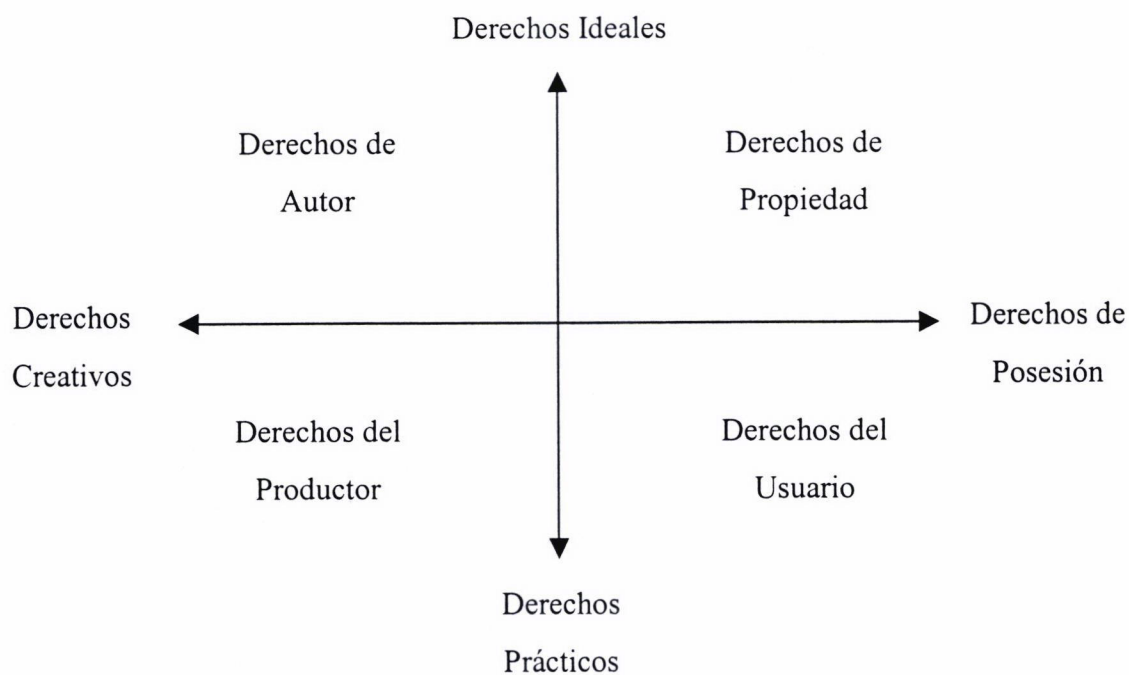
tradicional espíritu “comunitario” buscando resultados científicos como propiedad pública y el interés de la protección patentada de la investigación moderna basada en las industrias. Las leyes de derechos de autor patentados, definen estos derechos como privados por un periodo de tiempo, mientras pasan a ser públicos cuando este período de tiempo ha expirado. El arte nuevo es privado y el antiguo es público.

En diversos países europeos, la lógica del sistema de derechos de autor basados en la Convención de Berna, se ha extendido a esos sistemas de derechos pertenecientes al uso público de productos de arte. Aquí encontramos los esquemas de derechos a préstamos públicos donde los autores son pagados por el derecho de las bibliotecas públicas de préstamo de sus libros a veces, en proporción al número de libros, a veces como una fuente colectiva para redistribución entre escritores necesitados de apoyo. Hay esquemas similares pertenecientes a pagos por derechos a exponer públicamente trabajos de Artes visuales, los que juegan, definitivamente, un rol más prominente en los países nórdicos que en algunos países del sur, donde los intereses políticos tienen un rol mayor en la toma de decisiones.

El uso de derechos provenientes de fondos de canales públicos para apoyar a artistas creadores a dado origen a la discutida institución de los derechos vinculados al sector público de pagos. Ante la insistencia de terminar con el pago de los derechos de autor cuando éstos exponen, el Estado puede pagar por el libre uso de tales trabajos a un Fondo que puede ser usado para propósitos de redistribución entre los artistas. Otro esquema sugerido por C. Ambrosini en el Seminario, es una institución de derechos “pioneros”. El argumento es que los artistas pioneros típicamente, sufren la negligencia del mercado de Artes contemporáneo, mientras su trabajo, a menudo, es apreciado por mercados y patrocinadores mucho después. Desde del punto de vista del artista individual la ganancia económica de su trabajo se encuentra en un futuro más o menos lejano. Instituir los derechos “pioneros” trasladaría, por así decirlo, ingresos futuros al presente donde son desesperadamente necesitados. Proporcionar subsidios públicos para el arte innovativo o no rentable por medio de un sistema de derechos, subrayaría el reconocimiento público del servicio que el artista innovativo realiza a la cultura futura.

Todos los aspectos del derecho de autor están condenados a ser fuente de conflictos. En relación con los productos de arte debería considerarse el siguiente esquema básico de derechos.

**Organigrama 1.**



Como vemos, el cuadro de los derechos diferencia entre derechos ideales y prácticos, por una parte y entre derechos creadores y posesivos por la otra. Los derechos de autor son los peor protegidos y éste es un punto central en la política con respecto de las Artes. Pero, esos derechos deben ser obviamente equilibrados por el debido respeto por las otras tres clases de derechos. Los derechos de autor están en lógica contraposición a los derechos del usuario. El sistema legal debe contrapesar los derechos de autor con el derecho de los usuarios. Los derechos de autor pueden ser fortalecidos a expensas de los derechos de los propietarios. Esto es, básicamente, lo que la tradición continental en materia de derechos de autor quiere obtener.

El tipo anglosajón de derechos de autor es, en ese sentido, precisamente una especie de derecho de propietario pero, en un nivel más general; también los propietarios de obras de arte tienen derechos legítimos a disponer libremente de su propiedad. Finalmente, los derechos de autor pueden ser reforzados en relación a los derechos de los productores. Pero éste es, también, un asunto de balance. La posición marxista clásica de que todos los derechos (en economía) son derechos prácticos (en el sentido del modelo) y que los derechos de los productores (por ejemplo, trabajadores) deben reinar soberanamente (particularmente sobre los derechos del dueño del capital) es extraña frente a la posición de que el derecho de autor debe reinar soberanamente en la economía de las Artes.

El balance entre los derechos de autor y del productor se refieren, también, al balance entre artistas creadores y los artistas que actúan cuando ambos cooperan. En la música por ejemplo hay una larga tradición de descontento entre los músicos que actúan; cuyo rol creativo en la producción artística es oscurecido, sistemáticamente, por el principio prevaleciente de los derechos de autor en la música. Así los derechos en las Artes no son un asunto simple.

### **El Concepto de la Unión Europea sobre los artistas creadores**

No es obvio lo que la Unión Europea considera como artistas creadores. Una parte del objetivo de este Seminario es llegar a entenderlo. Muchos artistas parecen desconfiar de la Unión Europea. Los artistas creadores, típicamente, combinan una fuerte orientación profesional internacional y una orientación moral universal. Europa, mucho menos los países de la Unión, representan a sus ojos un área privilegiada de referencia y de identificación. Sugerencias de que los artistas deberían contribuir a construir la unidad creando una marca especial de arte europeo y promover la unidad de la cultura europea, van a llenar a la mayoría de los artistas de horror y rechazo. Que el Artículo 151 del Tratado proteja la esfera cultural de la armonización da pocas garantías, cuando las condiciones especiales de los artistas han sido típicamente, olvidadas en aquellas esferas de la política económica y social donde la armonización se supone que se realizará. Como señalaré a continuación, las condiciones de los artistas no son solamente un asunto de política cultural. Por eso, mientras la Unión Europea oficialmente carece de una política de las Artes, sus políticas afectan las condiciones de los artistas creadores de diferentes formas.

La Ministro Ulvskog nos aseguró en su discurso de apertura que los motivos para realizar este Seminario estaban, ciertamente, en concordancia con el fuerte principio de subsidiaridad en la política cultural establecida en el Artículo 151. Pienso que ésto puede ser dicho con toda certeza. Especialmente, cuando lo dice una Ministro de cultura de un país nórdico. Aquí, el fuerte principio público de involucrarse en la promoción de las Artes y de la cultura podría ser fuertemente afectado si el Artículo 151 no protege este sector del drástico principio de la Unión de libre competencia y libre desplazamiento de los flujos del mercado.

No es una coincidencia el que haya sido, precisamente Dinamarca, quien insistió en la inclusión de este Artículo en el Tratado.

Otra razón, de por qué la iniciativa de Visby no puede violar el Artículo 151 sería paradójica. Desde mi punto de vista, es, básicamente, poco claro qué clase de “diversidad cultural” protege este párrafo. ¿Es diversidad en el sentido “étnico” de nacionalidad, identidad, valores, estilos, tradiciones, etc.? O es diversidad cultural en el sentido del principio de servicio público en los asuntos culturales, por ejemplo asegurando una rica y variada producción de spirituals, bienes artísticos y culturales. Mientras más artistas promuevan la interpretación del Artículo 151 en este segundo sentido, más sentirán la fuerte ambigüedad del sentido “étnico” de la cultura. Mientras tanto, un número creciente de artistas europeos viven en la diáspora de los escritores pakistaníes en el Reino Unido o de los artistas visuales turcos en Alemania. Los intereses de estos artistas parecen ser sistemáticamente ignorados, cualquiera que fuera la interpretación del Artículo 151.

Los artistas organizados presionando por mejores condiciones y subsidios pueden mirar la Unión Europea con un interés creciente. ¿Si la cultura, en la forma del cultivo de la tierra, por ejemplo la agricultura, ocupa, aproximadamente, la mitad del presupuesto de la Unión, porque los cultivadores del espíritu, los artistas, no pueden recibir su parte en los subsidios? La posición de candidatos a “agricultores” del futuro, puede ser altamente remunerativa para los artistas europeos. Dejando esos pensamientos de lado, hay, comparativamente, muy poco que la Unión Europea pueda ofrecer a los artistas creadores, en forma de programas culturales, a los que puedan postular para obtener beneficios. Los actuales son irrelevantes para los artistas creadores

y están insertos en una escala burocrática desconocida para la mayoría de ellos. El que la Unión sea, fundamentalmente, un Tratado o una promisorio oportunidad o algo sin importancia para los artistas creadores, está por verse en el futuro.

## **II. El Apoyo a los Artistas: ¿Por qué, Cuáles, Cómo, Por Quién?**

Un objetivo racional del Seminario de Visby fue el intercambio de información sobre las diversas prácticas de apoyo (u olvido) a las Artes y los artistas a través de Europa. Abundante información se presentó, detalladamente, en las Comisiones de Trabajo como asimismo, en el Informe Básico preparado por ERICarts. Hemos aprendido mucho sobre similitudes y diferencias en las condiciones de los artistas creadores; tanto respecto de las condiciones nacionales como de las relativas a las tres formas de arte creativo representado en el Seminario. Hay marcadas diferencias en las condiciones generales de los artistas en el Norte, el Sur y el Este de Europa, donde los dramáticos cambios de situación cultural en la parte Central y Este, en las dos décadas pasadas, son particularmente importantes. Hay, también, notorias similitudes en los problemas que confrontan los artistas creadores en Europa, tales como, el pequeño porcentaje de artistas que logran mantenerse así mismos con sus ingresos profesionales, las dificultades de acceder al público, lo inadecuado de los sistemas legales respecto de las formas actuales de trabajo de los artistas y la ambivalencia en las reacciones para liberalizar las fuerzas políticas y para mostrar las fuerzas comerciales en una rápida expansión global de la experiencia industrial.

Hemos aprendido, también, cuan poco sabemos los unos de los otros. Una gran cantidad de experiencia comparativa sistemática es, obviamente, necesaria y considerando la alta tasa de cambios en los sistemas de apoyo a las artes, deberían celebrarse reuniones a fin de supervisar la situación y facilitar la transferencia de nuevas ideas y esquemas para hacerle frente.

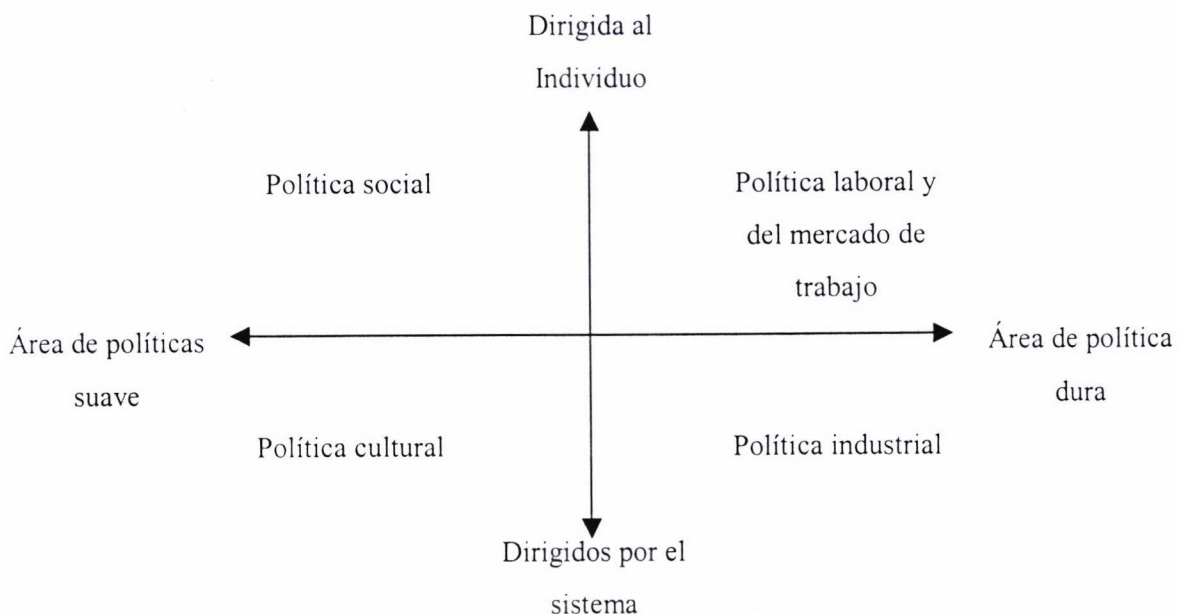
A fin de hacer fáciles las comparaciones sistemáticas, necesitamos identificar las dimensiones principales en las cuales las condiciones de apoyo (y de no apoyo) a los artistas pudieran ser comparadas. Quienes han contribuido a este Seminario, han dado numerosos e importantes pasos en esta dirección. Quisiera ahora señalar cuáles son las dimensiones principales que debiéramos

considerar. Me centro en cuatro aspectos: ¿Por qué apoyar a los artistas? ¿Qué artistas reciben apoyo? ¿Cómo apoyar a los artistas? ¿Quién o qué otorga el apoyo?

¿Por qué apoyar a los artistas?

Muchas de las contribuciones a este Seminario dan por entendido que la razón general para apoyar a los artistas es que el Arte es valioso y merece ser apoyado. El medio que el contexto político usa para apoyar las Artes es la política Cultural. Pero hay, obviamente, otros contextos. Si los artistas reciben apoyo porque son pobres, lo cual típicamente son, el contexto puede ser el de la política social. Si se considera que los artistas necesitan apoyo a causa sus particulares relaciones de trabajo, entonces podría ser un asunto de trabajo y de la política del mercado laboral. Si el motivo es un asunto de justicia y de experiencia en términos del estatuto económico y legal, derechos de propiedad, impuestos, etc., entonces el contexto es el de la política económica e industrial. Esos cuatro contextos de apoyo a los artistas pueden ser ordenados de la siguiente forma:

**Cuadro 2.**



Si el motivo es la pobreza y dificultades en las relaciones laborales, entonces el problema es individual. Es el artista como individuo, no como artista, el que está en el centro. Si por otra parte



apoyar a los artistas se considera como el motivo de apoyar a las Artes, o mejorar el sistema de producción, entonces los problemas del artista individual son irrelevantes, porque es la preocupación del sistema social la que motiva el apoyo.

Las políticas social y cultural corresponden a lo que yo llamo las áreas de políticas “suaves” con un estatus y peso políticos relativamente bajos, mientras el trabajo, el mercado laboral y las políticas económicas e industriales, son áreas de política “duras” que tienen mucha más atención y peso. Esto es, principalmente, porque están relacionadas más directamente con la producción de riqueza y con conflictos de tipo social respecto de la distribución de esa riqueza.

El hecho de que se pueda plantear el problema del apoyo a los artistas de cuatro diferentes formas, es importante. Primero, estamos de acuerdo en que las condiciones de los artistas no son solamente un asunto de política cultural, en el sentido restringido y a veces, esas condiciones no son materias de política cultural en absoluto. Es un hecho, relevante, en cada uno de los cuatro campos de la política. Segundo, la vía para motivar el apoyo afecta directamente ambas clases de argumentos en pro y en contra que son importantes y, también, el tipo de atención que se puede otorgar. Para las Organizaciones profesionales de artistas que trabajan por un mejoramiento general en las condiciones de sus miembros, es más importante, frecuentemente, formular razones para el apoyo en términos de las dos políticas “duras” que de las dos “suaves” pese al hecho de que el problema de la “carencia de ingresos” señalada por la Ministro Ulvskog enfoca típicamente el problema de corto tiempo del artista individualmente como un asunto de política social. En general, creo que existe una tendencia hacia la formulación de una política cultural en términos de metas industriales y económicas siguiendo el espíritu global neo-liberal y neo-capitalista de esta época.

Tercero, los cuatro contextos de política de apoyo dan una luz interesante al problema de la subsidiariedad en la Unión Europea y la prohibición sobre armonización de las políticas culturales en el Artículo 151 del Tratado. Las condiciones de los artistas son, como es sabido, objeto en la actualidad de políticas de la Unión y de armonización, pero no como política cultural sino como social, laboral, industrial y de políticas económicas general y jurídica. Parece muy

bien, por lo tanto, armonizar normas a instituciones que regulan las condiciones de los artistas, en tanto y en cuanto no se hable de ello como política cultural.

Apoyar a los artistas como forma de apoyar las Artes es el paradigma tradicional vigente. Esto se encuentra en casi todos los documentos de política cultural en toda Europa. ¿Porque, entonces, tendrían las Artes que ser apoyadas?

Un tipo de motivos se relaciona con el supuesto valor intrínseco del arte. El arte es constitutivo del desarrollo humano espiritual. El progreso en las Artes es un aspecto del progreso humano en general la belleza del mundo y el fortalecimiento de la sensibilidad y la expresividad son metas por sí mismos.

Segundo: Se puede apoyar las Artes por la gloria de los protectores. Este es el motivo dominante tradicional; mostrar la dedicación de los protectores por los altos valores, ornamentando instituciones como la Nación, la Iglesia, el Estado, la Corona, las Empresas; legitimando el poder y las distinciones de clases.

Tercero: Las Artes pueden ser dignas de ser apoyadas porque tienen un valor universal, son un bien público que contribuye a la democracia, la libertad, la identidad, la cohesión, la participación, la diversidad, al fortalecimiento del individuo y la comunidad (empowerment) y otras cosas nobles.

Cuarto: Un tipo moderno de argumentos para apoyar las Artes está encasillado en términos del valor de consumo del arte y los subsidios públicos para las Artes están, en este caso, directamente vinculados con los argumentos acerca de la debilidad del mercado en la producción de bienes culturales. El mercado no puede proporcionar cosas tales como ópera y conciertos de arte musical a los consumidores y por eso sus fallas deben ser corregidas. La acompañante escéptica de este tipo de argumentos es la teoría de que el apoyo público a las Artes es principalmente un tema de subsidiar un grupo de consumidores de elite.

Un quinto grupo de argumentos que gozan de una creciente popularidad, es el de que apoyar las Artes es un medio de desarrollo económico y de crecimiento. Apoyar las Artes puede ser visto como una entrada en las industrias culturales competitivas; es una especie de inversión de infraestructura que hace atractivas las regiones para habitar, trabajar e invertir en ellas; que contribuye a la formación de habilidades creativas generales y, como se ha señalado, puede corregir varias imperfecciones del mercado.

El arte puede, obviamente recibir apoyo sin motivos en especial. Hay numerosas instituciones antiguas de apoyo a las Artes que continúan funcionando en su forma habitual, motivados por un persistente afán propio de auto legitimarse. Mucha de la retórica de la política cultural arranca del pasado idealismo del siglo XIX. El interés reglamentario de los numerosos Grupos de presión en pro de las Artes contribuye también a explicar porque tenemos sistemas de apoyo a las Artes. Al recoger evidencias de los motivos para apoyar a las Artes en varios países europeos, las diferencias parecieran desaparecer engullidos por la riqueza heterogénea de argumentos inconsistentes. A través de los años hay una acumulación de motivos y hay claros signos de notorio oportunismo en el sentido de que los motivos cambian sin mayor esfuerzo cuando las condiciones cambian según la época. Se puede, también, observar que los Grupos que tienen un interés primario en el apoyo a las Artes – los artistas mismos – están formados por intelectuales, profesionales que muestran un talento creador en crear nuevos motivos para su propio mantenimiento.

### **¿Qué artistas reciben apoyo?**

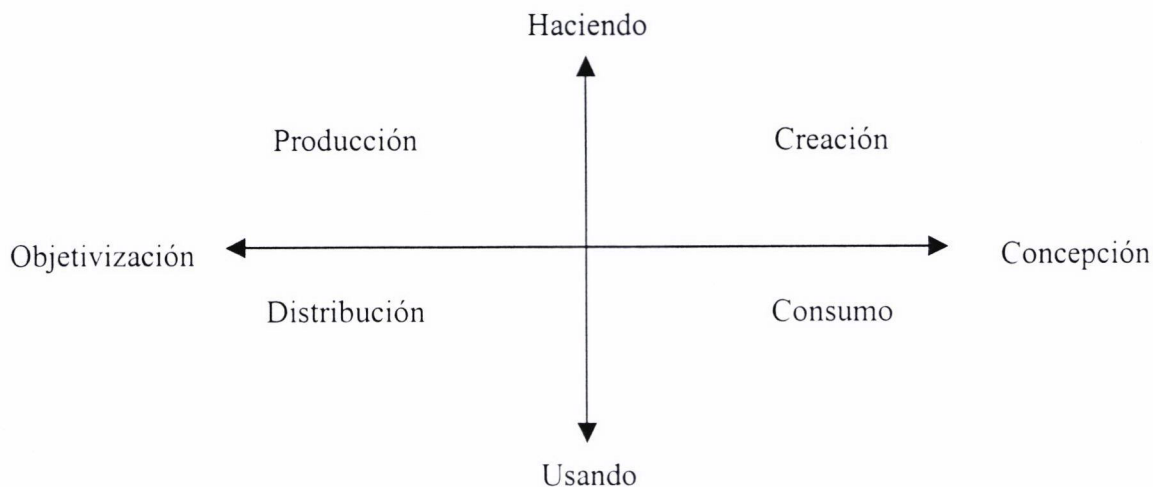
Esta es la segunda dimensión principal que debe considerarse. Se abre un campo de batalla de intereses en conflicto, ¿Son los artistas profesionales o los amateurs? ¿Son los creadores de un arte de elite, los que necesitan apoyo o los artistas populares? ¿Son los artistas que trabajan en relación con instituciones establecidas de distribución o son los que están fuera del sistema los que requieren apoyo? ¿Son los artistas de avanzada o son las formas más tradicionales de expresión? ¿Debería ir el apoyo hacia los artistas locales, nacionales o internacionales? ¿Y la edad, sexo, etnia y otros grupos de caracteres? ¿Cómo debería ser distribuido el apoyo entre estos

Grupos? ¿Deberían otorgarse los beneficios a los ancianos pobres que han sido o a los jóvenes pobres que pretender ser? ¿Es necesario no tener éxito comercial para calificarse a fin de recibir apoyo público? ¿Y la distribución del apoyo entre las diferentes ramas y géneros en las Artes? ¿Deberían los sistemas de apoyo preferir los artistas que actúan o los que crean? ¿Los artistas visuales deberían recibir más o menos apoyo que los compositores? ¿Cómo se califica un artista como profesional? El principio de que los artistas deberían ser capaces de mantenerse económicamente, por si mismos, con ingresos provenientes de su actividad artística, parece justo, siempre que existan dos presupuestos: que haya un criterio claro acerca de quien es un artista profesional y que el tamaño del grupo calificado como artistas profesionales de acuerdo con ese criterio sea una proporción razonable de sus demandas de trabajo. Hay, en todo caso, características básicas del trabajo artístico que hacen estas dos exigencias difíciles de cumplir. Una es la de que el trabajo artístico se realiza tanto profesionalmente, como una actividad de tiempo libre. Otro dato es que parte del trabajo artístico está motivado por la entrega personal y hecho en una forma que desafía el criterio normal de trabajo profesional y destruye los mecanismos normales de adaptación de las ofertas de trabajo artístico a las condiciones de la demanda. Hay una fuerte tendencia crónica a la sobreoferta de trabajo en todos los campos artísticos que producen una competencia feroz sobre precios normalmente pequeños.

### ¿Cómo apoyar a los artistas?

Hay una tercera dimensión importante que considerar. Para describir el régimen de apoyo más sistemáticamente se necesita un esquema grueso del sistema económico de las Artes. Esta es mi sugerencia:

*Organigrama 3:*



El Arte es algo que se hace y algo que se usa. Haciendo y usando tienen ambos un aspecto objetivo vinculado a una forma de mediación. Tiene también un lado conceptual en el análisis e interpretación del sentido en el cual se hace la mediación. Simplificado en esta forma, las Artes comprenden cuatro dimensiones: Creación, producción, distribución, y consumo: A un músico improvisado puede encargársele que cree, produzca, distribuya y consuma música, todo al mismo tiempo. Pero, funcionalmente, estos aspectos pueden ser combinados como un sistema económico de cuatro componentes que pueden ser identificados con diferentes organizaciones y agentes, al igual que el sistema literario está formado por autores y musas vinculados a la función de creación; publicación e impresión vinculados a la producción; librerías y bibliotecas vinculados a la distribución; mientras críticos y lectores pueden ser vinculados con la función de consumo.

Al describir el sistema de apoyo a las Artes en un país, se puede clasificar así éste está directamente dirigido a los artistas, o al sistema de producción o al sistema de distribución, o al de consumo. Las diferencias nacionales en el destino de el apoyo son grandes en este sentido y el problema de como dirigir el apoyo es, también, una fuente de perenne conflicto en la política cultural. Países con un relativamente desarrollado sistema público de apoyo a las Artes, como Suecia, revelan complejos sistemas de apoyo en los cuatro componentes; como becas para autores, subsidios de publicación para editores, apoyo de distribución para bibliotecas y librerías

y apoyo para los consumidores mediante subsidios a los precios de ciertos libros y para entrenamiento de los escolares en leer literatura.

*1) Apoyo directo a los artistas.*

Un tipo está dirigido a apoyos individuales en recursos infraestructurales, a través de la tuición y el entrenamiento, oportunidades de viajes, vivienda, redes de trabajo, etc. El tipo más importante es el que está relacionado con los ingresos. En este caso, el mercado apoya a los artistas con ingresos profesionales comunes, mientras que las instituciones públicas, conjuntamente con los ingresos profesionales, proveen además, beneficios, premios, cinecuras, etc. Una forma media entre ingresos provenientes del mercado y beneficios del sector público son sistemas tales como el Derecho a préstamos públicos el cual, en un sentido es una forma de subsidio que, por estar constituido como un derecho de compensación tiene, también, el carácter de un ingreso proveniente del mercado. Además, hay ciertos ingresos que se generan indirectamente, a partir del trabajo artístico como lecturas y presentaciones, trabajos de enseñanza, trabajo artístico complementario, etc. La existencia d una cantidad conexa de ocupaciones que combinadas pueden proporcionar los medios para que el artista viva, es vital para muchas profesiones artísticas. Pero, los ingresos de los artistas pueden también, no estar vinculados con el trabajo artístico: como aquellos trabajos que les permiten ganarse el pan y que necesitan realizar para poder financiar el ejercicio de sus profesiones, las fortunas privadas de los caballeros-artistas del siglo XIX, la buena voluntad de los parientes, los sistemas de seguridad social de diferentes tipos. Como un último aspecto puede señalarse que en ciertos países y en algunas clases de arte, el camino económico más importante para apoyar a las Artes y a los artistas es a través del sistema de seguridad social. En la escena de muchos países el sistema de desempleo es una parte integral y económicamente vital de los sistemas de producción. Se estima que del total del apoyo público a los artistas visuales en Suecia, más de la mitad proviene del sistema de desempleo. Otra vía de apoyo directo a los artistas con relación a sus ingresos, es la de otorgarles un estatuto legal especial. Los artistas creadores han estado, desde el siglo XIX regidos por las normas del derecho a préstamos públicos y los derechos de autor. El derecho a préstamos públicos, los derechos provenientes de varias instituciones tienen colecciones están, también, vinculados a un estatuto legal

especial. Muchos otros ejemplos, como el estatuto especial empresarial, las normas especiales de impuestos, el estatuto especial de pensiones, han sido tratados aquí en el Seminario.

Una cuarta forma de apoyo directo a los artistas es tan antigua como importante. En este caso, el apoyo es un asunto de honor y reconocimiento. Es importante porque el ser públicamente reconocido como un alto valor artístico es el más ardiente deseo de los artistas. Premios, honorarios, títulos y membresías representación en las galerías nacionales, cargos directivos en consejos y comités, reseñas admirativas en los medios de prensa, grandes cifras en el mercado, altos ingresos profesionales, etc. están todos comprendidos como diversos índices del supervalorado reconocimiento.

Obstáculos en el camino hacia el reconocimiento público, como las organizaciones de mediación explotadoras e ineficientes, camarillas de artistas establecidos, prensa sensacionalista y un público indolente y de mal gusto es lo que a los artistas más les enfurece.

## **2) *Apoyo directo a la producción.***

El apoyo directo a la producción se superpone parcialmente con el apoyo directo al artista. Este va destinado a apoyar materiales, lugares de trabajo, equipos técnicos, subsidios para la adquisición de instrumentos musicales. Otro tipo de apoyo directo a la producción, puede también afectar directamente a los artistas cuando tiene la forma de inversiones en subsidios y apoyo a negocios empresariales, en aquellos casos en que el artista es un hombre de negocios que se autoemplea. Hay una gran variedad de apoyos en formas de subsidios a los editorialistas, productores de música, productores de films, etc. Puede tratarse de subsidios directos, en avance de la producción, préstamos garantizados para producción, premios por calidad de los productos, etc. La mayoría de estos, a menudo intrincados sistemas de apoyo a los productores requieren sistemas de postulación y revisión que abarcan a numerosos artistas como una forma de apoyo directo a los propios artistas.

## **3) *Apoyo directo a la distribución.***

Aquí los sistemas de apoyo se centran en aquellos que llevan el arte al público. En la base del apoyo de la distribución a las Artes encontramos un número importante de instituciones tales como: opera, salas de concierto, bibliotecas, museos, festivales, exposiciones, escuelas, etc. Algunas de ellas están comprendidas, directamente, en la producción de tal modo que hay una súper posición entre la producción y la distribución, directamente apoyada. Esta súper posición se usa, para ciertas formas de apoyo centrados en la difusión internacional del arte, como subsidios a los costos de transporte, a las exportaciones, a las representaciones en festivales internacionales y en ferias.

Otra forma importante de apoyo que funciona a través del sistema de distribución está contenido en las normas de cuoteo en las instituciones culturales que reciben apoyo público o del Estado, los que requieren que un cierto porcentaje del trabajo distribuido sea de un tipo determinado. Puede ser usado para proteger la cultura regional o nacional de la competencia extranjera. En materia de arte musical contemporáneo varios países usan este método para apoyar música que, de otra manera, no sería ejecutada. El sistema de cuota está pensado para apoyar el sistema de producción, incluido los artistas y puede también, estar vinculado el apoyo del consumo. La ideología del servicio público, de numerosas agencias culturales, puede ser visto como un sistema público de cuoteo generalizado. Todo gusto relevante, no sólo los más populares deberían ser puesto al alcance de los consumidores.

#### **4) *Apoyo a la demanda y al consumo de las Artes.***

Esta es la cuarta respuesta importante a la pregunta de como puede apoyarse a las Artes. Aquí nos encontramos con comisiones públicas y compras de productos de arte tales como libros, sinfonías y esculturas. Hay normas que exigen a las empresas de construcción y que dediquen un porcentaje de los costos de construcción para propósitos artísticos. Hay sistemas de compras de cuotas como, así mismo, una variedad de subsidios para la demanda a través de subsidiar los precios del mercado, reducciones del IVA, normas impositivas favorables para la compra de obras de arte, etc. Una forma diferente de apoyar a las Artes es a través de sistemas destinados a educar el gusto del público. Esta forma parte del concepto de servicio público de la política cultural que existe en numerosos países europeos, pero, se ha vuelto ligeramente



pasada de moda, como si se partiera de la base de que el gusto del público no es lo suficientemente bueno para el sistema político. Pero, al menos los niños pueden legítimamente, aún, ser considerados como necesitados de educación; de tal modo, que el sistema escolar en la mayoría de los países, es un actor importante para mantener una alta demanda de obras de arte.

##### **5) *Apoyo a otras instituciones de apoyo.***

Finalmente, hay una quinta forma de apoyo en el nivel de las metas, tales como: apoyo a otras instituciones de apoyo que no sean las de producción y distribución. El apoyo público a las Artes más importante económicamente se refiere a las instituciones de arte educativo y a las Academias y Centros. Asociaciones voluntarias que apoyan intereses y actividades artísticas, reciben subsidios públicos en numerosos países. Las Asociaciones profesionales pueden ser apoyadas en diferentes formas, especialmente, incorporando representantes de las Asociaciones profesionales de artistas en la administración de la política de las Artes. Como se señaló anteriormente el rol jugado en la política cultural por esas Organizaciones difiere, radicalmente, entre el Norte, Sur, Este. Otras formas importantes de apoyo están dirigidas a arreglos de tipo legal que conducen a la formación de sociedades de coleccionistas, normas legales y financieras pertenecientes a instituciones patrocinadoras, como normas para fundaciones, impuestos a las donaciones y estipendios, etc. Algunos aspectos de las políticas de las Artes referido al marco legal global, se encuentran aquí, también.

##### **¿Quién otorga el apoyo?**

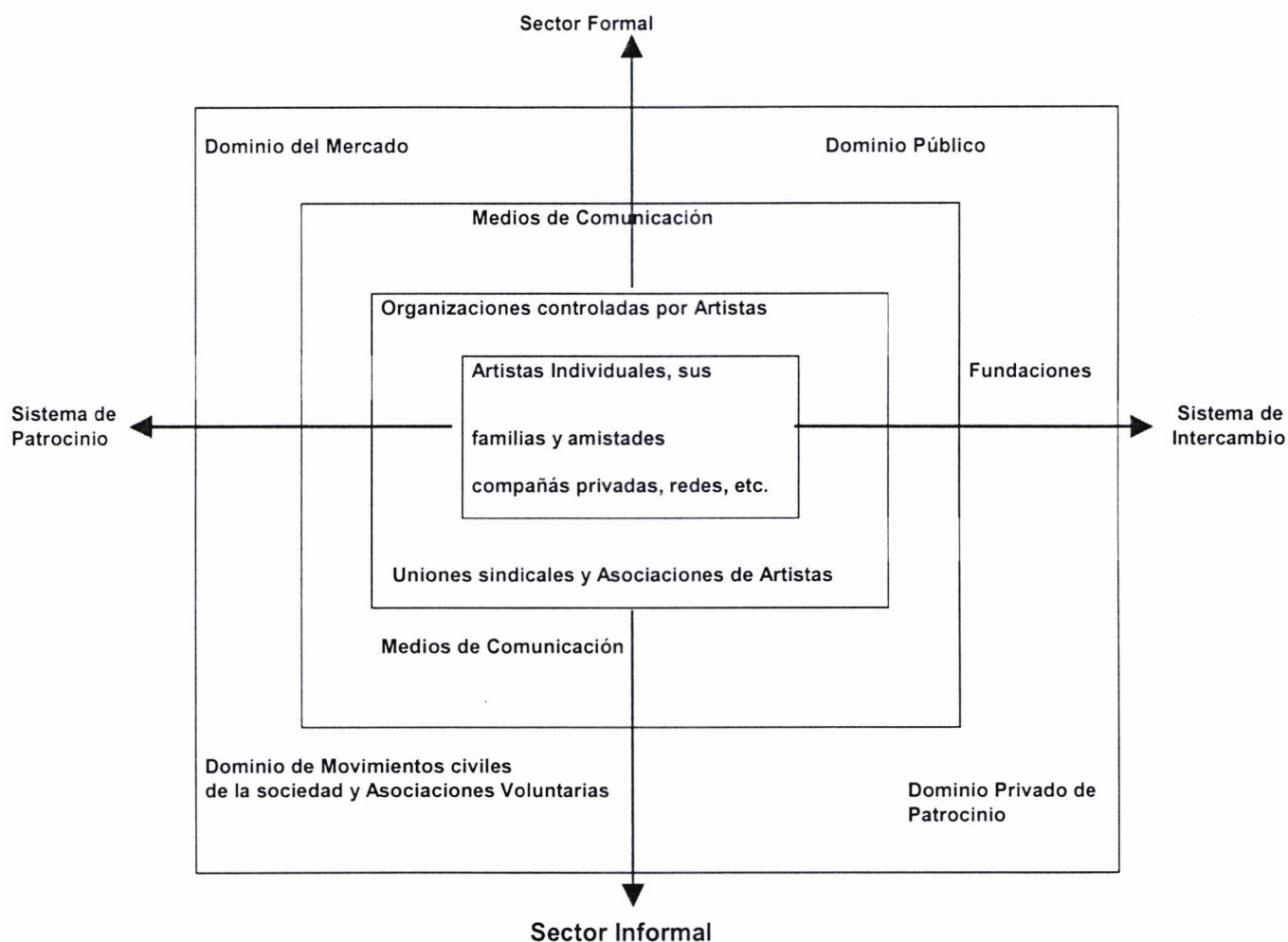
Esta es la última de las materias principales que en una comparación de los sistemas de las Artes en Europa debe ser tenida en cuenta. No es del todo fácil de una visión general del panorama de agentes e instituciones involucrados, debido a su complejidad y variedad. Habiendo aprendido mucho más acerca de estas materias, en este Seminario, se hace aún más difícil dar una visión clara.

Trataré, en todo caso, a través de clasificar los sistemas de apoyo de acuerdo a que dominio de regulación social ellos pertenecen. El dominio central en este organigrama es el de la regulación

por los propios artistas. Los artistas mismo, sus familias y amigos su red de trabajo, sus propias instituciones y compañías, sus sindicatos y Asociaciones profesionales, etc. Se encuentran en este dominio donde los artistas se apoyan a sí mismos.

Este dominio limita con los otros cuatro dominios de regulación, el del mercado, el de las instituciones públicas, el de las instituciones privadas de patrocinio y finalmente, el dominio de la sociedad civil con Movimientos, redes de trabajos y Asociaciones voluntarias. Simplificado, el panorama de los agentes de apoyo, se ver de la siguiente forma:

**Organigrama 4.**



El dominio de autoregulación limita con los cuatros dominios exteriores. Están diferenciados de acuerdo a si pertenecen al sector formal o informal de la sociedad, por una parte, y por la naturaleza de la relación, por la otra. En relación al dominio de políticas públicas y al de patrocinio privado de los artistas son clientes de relaciones de patrocinio. Frente a frente el dominio del mercado y de la sociedad civil los artistas se encuentran en una relación cambiante de productores, consumidores y co-operadores.

Entre el dominio de autorregulación y es dominio exterior e insertado los medios de comunicación. Quiero decir, con eso, medios "periodísticos" no el medio definido como arte. Los

medios de comunicación juegan un importante rol, precisamente en la mediación entre el dominio de autorregulación y los dominios de regulación exteriores.

Debe hacerse presente que los límites entre esos cinco (o seis si se cuenta el sistema de autorregulación como dos y siete si se consideran los medios de comunicación como un dominio de regulación por si mismo) los dominios regulativos son en su todos difusos. Las fundaciones, por ejemplo son parte del sistema de patrocinio aunque algunas veces sean privadas, a veces públicas y más a menudo mixtas. El patrocinio privado cuando está subsidiado por reducciones de impuestos puede ser entendido como recursos públicos distribuidos por agentes privados. El límite entre el dominio del mercado y el dominio de políticas públicas, es también, difuso como por ejemplo compras públicas en el mercado de las artes. El patrocinio público de las Artes opera, a menudo, a través del mercado y de algunas instituciones públicas inventadas como sistemas de derechos a préstamos, aparecen en la forma de las relaciones de intercambio más que como patrocinio. En el límite entre el patrocinio privado y el mercado se encuentra la propaganda y entre el patrocinio privado y el apoyo de la sociedad civil están las sociedades de “amigos” de las organizaciones de las Artes.

De particular importancia es la de los límites difusos en relación a instituciones destinadas a mediar entre el dominio de autorregulación y los otros dominios. Una de las funciones básicas de las uniones de artistas es exactamente esta especialmente en relación al sector formal, cuando trata de mejorar las relaciones de intercambio con los agentes del mercado, y ejerciendo presión para obtener patrocinio en relación a los agentes del dominio público. Pero, hay numerosas otras instituciones de mediación. Los llamados “cuerpos de brazos largos” encargados de distribuir los estipendios públicos en el consejo de las Artes y en fundación de las Artes pertenecen aquí pero, también, varias organizaciones y centros de artistas dedicados al intercambio de servicios, comisiones mediadoras, trabajo, productos de arte, etc., entre el mercado y los artistas individuales.

En el modelo, el dominio de autoayuda es descrito conteniendo dos partes, la interior, el dominio individual y la exterior el dominio colectivo. Esto es importante, por varias razones. Una, relativa

a ser reconocido como un artista. El mercado, el Estado, la sociedad civil y los patrocinadores privados reconocían a una persona como artista por el intercambio artístico o por obsequios de los patrocinadores. Grandes ventas, importantes comisiones, entusiastas seguidores y grandes premios y reconocimientos son signos de reconocimiento de la sociedad exterior. Los medios de comunicación reconocen un artista presentándolo o presentándola en los medios de comunicación. Este reconocimiento es a menudo crucial para los artistas para llegar al mercado y al público. Esto explica la relación amor-odio entre artistas, periodistas y críticos. Pero, el ser reconocido como artista por un colega artista es, frecuentemente lo más importante para el individuo. Ser un artista es pertenecer a un colectivo de artistas auto reconocidos por sí mismos. Mucho de los conflictos sobre aspectos tales como calidad versus éxito en el mercado provienen, pienso yo, de la permanente lucha de las colectividades de artistas por controlar los requisitos necesarios para ser reconocido como artista.

Ser reconocido como artista por el colectivo de artistas tiene, también importancia económica para el individuo, en términos de la relación de patrocinio y de mercado.

Dondequiera que hay instituciones de patrocinio que utilizan a los artistas como jueces de calidad en la distribución de beneficios y otros favores, hay un constante murmullo de artistas descontentos que reclaman que grupos y camarillas controlan el sistema y distribuyen el dinero sólo entre sus propias filas.

Hay diversos usos para este modelo. Antes que nada, se produce una comparación sistemática entre los países de acuerdo al perfil de sus sistemas de apoyo a las Artes. Se puede, incluso, evaluar gráficamente el peso relativo de los diferentes sectores de apoyo a los artistas. Se puede apreciar el rol relativamente grande que juega el dominio público en los países nórdicos, el reciente colapso del rol absolutamente dominante jugado por el dominio de la política pública en los países del Este durante el Comunismo. Se puede apreciar el rol mucho más fuerte del dominio del mercado en las grandes Economías si se las compara con las pequeñas. Se puede ver la gran importancia relativa de los patrocinadores privados y de las fundaciones en el Sur comparado con el Norte, donde la Gulbenkian en Portugal aparece como el caso extremo. Se puede, también, ver

el rol particular jugado por el dominio de la Sociedad Civil en el mantenimiento de los artistas no establecidos y nuevos en las formas de las Artes, que ni el mercado ni los patrocinadores aprecian. La literatura samizdat de la ex Unión Soviética es un ejemplo de arte totalmente dependiente del dominio civil. Muy poco del espectacular crecimiento del mercado de música pop puede ser comprendido salvo que se comprenda cómo la industria global fuertemente comercializada interactúa con la cultura juvenil y con los movimientos musicales subterráneos de la sociedad civil.

Al comparar los diferentes países en el aspecto del dominio de autorregulación en el centro del organigrama podemos destacar la posición comparativamente fuerte de los sindicatos de artistas en los países nórdicos con su larga tradición corporativa y comparados con el sur de Europa, con su estructura sindical más débil y fragmentada. La idea del Seminario de que las políticas públicas para las Artes deberían ser formuladas en un diálogo con los artistas mismos tiene un sentido completamente diferente en los diversos lugares de Europa, dependiendo de la forma de organización de los artistas mismos. Importar el Modelo Nórdico podría ser especialmente problemático para diversos países del Este de Europa, considerando su experiencia reciente con establecimientos de arte controlados por el Estado.

Usar el modelo para describir diferencias, similitudes y las tendencias en el sistema de apoyo de cobertura general que varios países europeos desean, pienso que prueba la verdad de una cita de la Ministro Ulvskog hecha en la sesión inaugural del Seminario – aquella de que los grandes patrocinadores de las Artes son los artistas mismos. Esto no es quizás, una verdad literal, resulta algo extraño pensar que los artistas mantengan una relación de patrocinio respecto de si mismos. Pero es una verdad de hecho. En un sentido que es grandioso y atemorizante al mismo tiempo, la producción social de las Artes y la reproducción de habilidades artistas aún son básicamente dependientes del placer personal de la creación y del heroísmo de la vocación y del sacrificio vinculados a la entrega personal del artista individual o a su trabajo. Estos ethos se basan en un fuerte idealismo institucionalizado y en la retórica pública de las Artes con una A mayúscula. Los artistas, están obligados, simplemente, a sufrir en otro caso, no serían capaces de realizar su trabajo, ni de mantenerse a si mismos, ni serían reconocidos como verdaderos artistas.

## **Palabras Finales**

En esta presentación quisiera terminar con las reflexiones siguientes. Daría la iniciativa de Visby fruto en el desarrollo y avance de las políticas para los artistas en la escena de Europa, mucho queda por verse. Obviamente una parte de las preocupaciones futuras es la de intensificar la investigación comparada y la supervisión de la selva de instituciones y esquemas de la política de las Artes que operan en distintos países europeos. En la relativa marginalidad de la política de las Artes sin una agenda de política nacional en Europa la que explica por qué siendo tan pequeña, ha llegado tan lejos. Algunos países pueden difícilmente decir que tienen una política de las Artes y mucho menos una política para los artistas. Con algunas excepciones, la más completa de las políticas para los artistas puede parecer negligente.

Otra parte de las preocupaciones futuras se refiere al fortalecimiento de los mecanismos de intercambio de información en el seguimiento de los diversos sistemas nacionales de política de las Artes para aprender los unos de los otros y ser recordados, continuamente de los rápidamente cambiantes problemas que confrontan los artistas en su situación. Esto requiere la cooperación activa directa de los artistas en tales mecanismos. Este Seminario ha aspirado a sugerirse a si mismo, como un modelo para este mecanismo y a juzgar por la acogida que ha encontrado de sus participantes, es realmente, una sugerencia creíble.

**Traducción: Janine Miquel**

**DOCUMENTO**  
**La política cultural  
nacional de Suecia**

Experto:  
**MANUEL FERRER**



## *La política cultural nacional de Suecia*

El Parlamento de Suecia, *el Riksdag*, fijó ya en el año 1974 los objetivos de la política cultural estatal. En 1996 el Riksdag asentó los nuevos objetivos de la política cultural nacional. Con los nuevos objetivos nacionales se aspira a indicar la nueva orientación de las actividades culturales independientemente de los sectores de la sociedad.

### Los siete objetivos de la política cultural nacional son:

1. Defender la libertad de expresión y crear las condiciones reales que sean necesarias para que todos se puedan valer de ella.
2. Operar para que todos puedan participar de la vida cultural y de las vivencias culturales y puedan realizar actividades creativas propias.
3. Fomentar la diversidad cultural, la renovación artística y la calidad a fin de contrarrestar los efectos negativos del comercialismo.
4. Darle a la cultura las condiciones necesarias para ser una fuerza dinámica, provocativa e independiente de la sociedad.
5. Proteger y utilizar el patrimonio cultural.
6. Fomentar el afán de educación.
7. Estimular el intercambio cultural internacional y el encuentro entre diferentes culturas de nuestro país.

Los objetivos nacionales no atañen únicamente a los sectores culturales sino a todos los sectores de la sociedad, tanto en el ámbito estatal, municipal y provincial, no únicamente al sector cultural

Los objetivos tienen especial importancia para la labor en campos como la educación preescolar, las escuelas, la planificación social, el desarrollo regional y local. Constituyen un marco nacional común de referencia. Aparte de esto tienen por objetivo explicar el papel y la responsabilidad que tienen los organismos de la sociedad en los campos que carecen de legislación general.

En lo que a las autoridades estatales respecta, el Gobierno establece objetivos más detallados (los llamados objetivos universales. Los objetivos nacionales y los objetivos específicos para cada autoridad se complementan con leyes, decretos y por las partidas asignadas en el presupuesto nacional. Aparte tenemos los objetivos de la política cultural fijados por municipios, diputaciones provinciales, asociaciones regionales, etc.

Los nuevos objetivos nacionales serán las directrices de la política cultural por muchos años.

El Gobierno le ha encomendado al Consejo Nacional de Cultura ha la tarea de informar sobre éstas y de presentar posteriormente al Gobierno y al Riksdag un informe sobre su cumplimiento, incluso en otros municipios y diputaciones provinciales.

*"1. Defender la libertad de expresión y crear las condiciones reales que sean necesarias para que todos se puedan valer de ella."*

La libertad de expresión ocupa el primer lugar en la política cultural nacional. Para que pueda existir una democracia viva y una rica vida cultural es imperioso que haya una gran variedad de opiniones y un debate libre. La libertad de expresión está cimentada en la Constitución Sueca. Cada ciudadano atiene derecho a dar informaciones y expresar sentimientos, opiniones y sentimientos. Una de las tareas esenciales de la política cultural constituye defender esta libertad y crear condiciones verdaderas para que todos puedan hacer uso de ella. La libertad artística estará garantizada por una política cultural que respalda sin dirigir el contenido artístico.

Una verdadera libertad de expresión requiere que todos tengan acceso a un lenguaje, a conocimientos y a información. También exige que exista una gran cantidad de escenarios que sean accesibles a todos sin importar la pertenencia social, sexo, profesión, ubicación geográfica, origen étnico o discapacitación física. Si deseamos que la libertad cultural de expresión establecida en la Convención del Niño de la s Naciones Unidas se llegue a cumplir es necesario que los niños y los jóvenes también tengan acceso a los instrumentos del idioma y la cultura.

La posibilidad real de libre expresión de las personas ha aumentado enormemente desde el año 1974 debido, entre otros, a un nivel más alto de educación y al rápido desarrollo habido en el campo de los medios de comunicación. Esta evolución también implica el peligro de que la libertad de expresión se vea amenazada por la concentración del poder y una creciente dependencia comercial. Una de las importantes tareas de la política cultural es hacer el mejor uso, en el ámbito nacional e internacional, de la técnica y del desarrollo en los medios de comunicación para la difusión de conocimientos, el intercambio de ideas y el desarrollo artístico. Se debe contrarrestar la concentración nociva del poder y los canales de distribución deber estar abiertos. La nueva tecnología de la información deberá ser accesible a la mayor cantidad posible de personas y deberá salvaguardar el libre intercambio de ideas.

En un paisaje donde los medios de comunicación cambian rápidamente es un interés democrático que exista una prensa fuerte que presente diferentes opiniones, y que las autoridades se responsabilicen por que se tenga una radio y televisión independiente y cualitativa al servicio de la sociedad.

*"2. Operar para que todos puedan participar de la vida cultural y de las vivencias culturales y puedan realizar actividades creativas propias."*

La política cultural debe obrar para que todas las personas puedan ser parte de la vida cultural, vivir la cultura y dedicarse a actividades creativas propias. Es necesario derrumbar los obstáculos que hacen que muchas personas y grupos sigan siendo ajenos a la vida cultural deben ser derrumbados. Es menester ampliar la labor de las instituciones culturales y partir en mayor grado de las condiciones de los participantes inexpertos. La colaboración con las academias populares, las asociaciones, las organizaciones de aficionados, las redes y los entusiastas debe evolucionar. El intercambio de ideas entre profesionales y aficionados necesita mayor estímulo.

Las condiciones necesarias para la igualdad cultural se crean en la persona joven. La política cultural debe contribuir al aumento de los estímulos culturales en las escuelas preparatorias y los colegios. La política cultural debe impulsar múltiples eventos culturales en todo el país y crear las condiciones necesarias para el intercambio cultural entre las diferentes regiones. Todos deben tener posibilidad de vivir la cultura y de dedicarse a la creación propia, donde sea que vivan.

Las instituciones estatales que tienen compromiso nacional deben ser accesibles a las personas de todo el país. Los trabajadores de la cultura deben poder trabajar en cualquier lugar del país. La radio y la televisión al servicio de la sociedad tienen la importante misión de mensajeros culturales encargados de llegar al gran número de personas, individuos y grupos que en la actualidad no tiene acceso a gran variedad de eventos culturales. Se debe aprovechar la nueva tecnología de la información para hacer que la cultura sea accesible sin que importen las distancias geográficas y las diferencias de horario.

*"3. Fomentar la diversidad cultural, la renovación artística y la calidad a fin de contrarrestar los efectos negativos del comercialismo."*

La diversidad cultural es un requisito para una rica vida cultural. Si la política cultural elimina los obstáculos que impiden la creatividad y apoya y estimula ampliamente a los que ejercen actividades culturales y a las expresiones culturales habrá obrado para la diversidad.

Las condiciones de trabajo de los artistas que trabajan como tales influye en la vitalidad y diversidad de toda la vida cultural. La misión de la política cultural es crear las mejores condiciones posibles para el trabajo del artista. El arte experimental e innovador es, al igual que la investigación básica, decisivo para la expansión y calidad futuras pero rara vez comercialmente rentable. Por eso es importante que incluso las nuevas expresiones culturales y los artistas menos consagrados reciban estímulo y apoyo.

Las condiciones para las actividades culturales comerciales han cambiado desde que los objetivos de la política cultural fueran formulados en 1974. Esto se debe principalmente al desarrollo habido en el campo de los medios de comunicación de masa. Los efectos negativos del comercialismo se reflejan en la uniformidad, superficialidad y centralización pero también en las crecientes diferencias entre diferentes personas y los grupos

La misión de la política cultural es contrarrestar estos efectos nocivos que afectan a todos los campos de la cultura. Es de especial importancia que los niños y jóvenes tengan alternativas a la oferta cultural comercial. Se debe dar prioridad a la creatividad de los jóvenes y a los lugares donde éstos se reúnen.

La calidad, sobre todo la calidad artística, no es estática. La renovación artística surge a menudo cuando los artistas innovadores rompen con los conceptos de calidad existentes. En la búsqueda de calidad es sumamente importante la

existencia de sólidos conocimientos y de alternativas a la producción cultural rutinaria y estereotipada.

*"4. Darle a la cultura las condiciones necesarias para ser una fuerza dinámica, provocativa e independiente de la sociedad."*

La política cultural debe posibilitar la búsqueda independiente de expresiones culturales.

La cultura es un medio indispensable para darle vida al inviolable valor y a la diversidad del ser humano. En el desarrollo de la sociedad se ponen a prueba y se desafían los modelos acostumbrados. Esto hace que la creatividad cultural habitualmente cumpla una función crítica. La actividad artística abre nuevas perspectivas y es frecuente que combine los conocimientos de diferentes campos en forma novedosa.

Una misión importante de la política cultural es estimular la coordinación entre el arte, la ciencia y la técnica e impulsar el encuentro entre artistas, científicos y técnicos. En este aspecto resulta sumamente importante crear las condiciones para la dinámica. Los artistas presentan visiones y estimulan el debate social al poner a los valores, fenómenos y tendencias de la sociedad en tela de juicio. El trabajo artístico, la investigación científica y las innovaciones tecnológicas brotan cuando se les da espacio para actuar a las personas que las tienen talento e ideas. Las obras culturales deben dejar huellas mucho más marcadas en el debate y la vida de la sociedad.

Una manera de estimular el desarrollo dinámico del sector cultural es apoyando las actividades de los artistas independientes y de los grupos libres. Las posibilidades que los artistas y otros trabajadores de la cultura tienen de participar en la labor de desarrollo de la sociedad en el ámbito nacional, regional y local deben aumentar. La perspectiva cultural debe existir en todos los sectores de la sociedad.

*"5. Proteger y utilizar el patrimonio cultural."*

La herencia histórica es parte de nuestro presente. El patrimonio cultural abarca el medio físico pero también las formas de expresión artística y el lenguaje. El Estado tiene, junto con los municipios, las instituciones culturales, las academias y las asociaciones, la responsabilidad de defender y proteger los vestigios dejados por las generaciones anteriores.

La continuidad histórica contribuye a la identidad y seguridad de las personas. El conocimiento de nuestro patrimonio cultural tiene especial importancia en estos tiempos de rápida transformación de la sociedad. La misión de los museos no es únicamente conservar sino también contribuir activamente a que las personas hagan uso de su patrimonio cultural. Esto es especialmente aplicable a los niños y jóvenes cuyo abierto interés por las impresiones de diferentes lugares del mundo se estimula debido a que ellos tienen una identidad histórica propia. Esto también es aplicable a las personas que llegaron como refugiados e inmigrantes y que deben tener derecho a tener su propio patrimonio cultural e integrarlo a la vida que viven en Suecia.

El patrimonio cultural no es neutral. La política cultural tiene la responsabilidad de visualizar tanto las diferencias de clase como las de sexo al igual que las diferencias entre la ciudad y el campo. En contextos internacionales la política cultural debe tomar parte en la labor de proteger el patrimonio cultural común. Contrarrestar las tentativas de utilizar el patrimonio cultural para fines discriminatorios es una de las mayores responsabilidades de la política cultural.

*"6. Fomentar el afán de educación."*

Fomentar el afán de educación es uno de las piedras angulares de la política cultural – así como las artes plásticas, los medios de comunicación y el patrimonio cultural. La educación puede ser definida como un acopio de conocimientos, valores, normas e ideales. Los objetivos de la formación suelen ser dar una competencia profesional definida y restringida mientras que se supone que la educación confiere una orientación en la vida. Por eso requiere diversificación y cultura general, cosas que con frecuencia se consideran contrarias a la especialización. También se habla de la formación popular y entonces se piensa sobre todo en los grupos de la población que no han recibido educación superior.

La política cultural debe estimular a las personas a que adquieran nuevos conocimientos y experiencias aparte de los requeridos para el ejercicio de su profesión. El objetivo de la educación parte de la evolución e identidad personal de las personas. El objetivo de la educación va de la mano con los fundamentos de la democracia. La educación es un interés colectivo y el nivel de educación tiene un valor simbólico y competitivo para la perspectiva social.

Por eso la política cultural debe estimular a las personas a que operen en grupos y asociaciones que con espíritu democrático velen y promuevan los valores, ideas y principios ideológicos.

La escuela es un organismo que imparte tanto educación como formación profesional. La política escolar y la política cultural comparten la responsabilidad por la educación. Los aportes culturales en la escuela tienen esencial importancia para la educación al mismo tiempo que contribuyen a la participación y a la creatividad propia. Las instituciones culturales – sobre todo bibliotecas y museos - también tienen un papel fundamental en la misión de encarar y fomentar el afán de educación de las personas.

Personas comprometidas y actividades sociales arraigadas y vitales son requisitos imprescindibles para que los afanes de educación sean activos. Por eso es imperioso que la política cultural apoye y estimule la labor idealista en los movimientos populares y las asociaciones, sobre todo la labor en las asociaciones de estudio y las academias populares superiores. La política cultural también deberá alentar a los entusiastas independientes y a los grupos no organizados para captar y canalizar el compromiso y el interés de las personas por diversas cuestiones.

*"7. Estimular el intercambio cultural internacional y el encuentro entre diferentes culturas de nuestro país."*

La internacionalización exige más de la política cultural. Es indiscutible que una de las misiones de la política cultural es contribuir a que las personas que tienen diferente origen étnico y cultural se encuentren e impulsen mutuamente. La integración debe ser estimulada, la xenofobia y el racismo deben ser combatidas. Otra misión importante es darle espacio a la generación pluriétnica y pluricultural que no encajan en la categorización tradicional de la identidad étnico-cultural. En la miscelánea de antecedentes culturales y formas de expresión se encuentra la fuente de la nueva creatividad y de la nueva calidad.

Suecia necesita un intercambio cultural más intenso ya que así aumentan sus posibilidades de renovación cultural. Simultáneamente se necesitan nuevas medidas para que las expresiones culturales arraigadas en la realidad sueca y en los valores suecos puedan competir en forma eficaz con el caudal de actividades culturales de otros países.

La cooperación cultural nórdica sigue teniendo alta prioridad. Los nuevos campos de cooperación como el Consejo de los Estados Bálticos, la región de Barents, etc. adquieren cada vez mayor importancia, incluso en el ámbito de la política cultural. La cooperación político cultural en la Unión Europea consiste en trabajar por lo que nos es común. El Tratado de la Unión Europea establece que la dimensión cultural se debe observar en todos los campos de acción de la unión. Convertir esta misión en realidad tanto en Suecia como en la Unión Europea es una misión político cultural. La misión a nivel mundial es destacar la importancia de la cultura para el bienestar y la libertad de las personas y facilitar los contactos entre las personas sin limitación de fronteras.

## *Política Artística Sueca*

Las medidas que el Estado toma a favor de los artistas tienen por primer objetivo crear las condiciones favorables para una vida cultural vital que les dé trabajo y posibilidades de mantenerse a los artistas. Aumentar el interés y la demanda por las obras y las actividades artísticas es por ello una de las líneas matrices de la política artística. Aprovechar mejor los conocimientos de los artistas en todos los sectores de la sociedad es otro de los importantes objetivos. Tenemos asimismo la defensa de los derechos de autor y las formas de remuneración tienen importancia fundamental para que los artistas se puedan mantener. En otros campos de la política se debe tomar en consideración las condiciones especiales de los artistas y hacer que esto forme parte de la política artística concurrente. Para alcanzar el objetivo de que haya trabajo y posibilidad de mantenerse con el trabajo artístico se requiere un sistema complementario de subsidios y remuneraciones a través de la política cultural.

El total de los subsidios y remuneraciones a los artistas durante el año 2002 ascenderá a casi 269 millones de coronas, lo cual se debe comparar con el presupuesto cultural total que asciende a más de cinco mil millones de coronas. A esto se deben añadir los programas de efecto directo o indirecto dentro del marco de las partidas para diferentes campos culturales. En el marco de los gastos de la política cultural también se toman medidas para mejorar la situación de los artistas en el mercado laboral. Durante el período de 1997 a 2002 se destinaron en total 140 millones de coronas para reformas cuya finalidad es elevar el nivel.

En el campo artístico se han hecho, entre otras, las siguientes reformas a fin de mejorar las condiciones de los artistas durante este período:

- La remuneración individual por exposición introducida en 1997 hace que los pintores y escultores reciban una remuneración cuando aquellas de sus obras que son de propiedad pública son mostrados al público.
- El Gobierno sueco también ha destinado grandes cantidades para el intercambio internacional, permitiendo entre otros que el Comité de Subvención al Artista ha creado un centro internacional de talleres de artista (IASPIS – International Artists' Studio Program in Sweden).
- Existe desde 1997 un subsidio especial para el arte dramático cuyo objetivo es estimular la producción de nuevas obras dramáticas suecas.
- Aparte de esto se han realizado proyectos en otros campos de actividades que tienen efecto directo o indirecto para los artistas. Tenemos por ejemplo el apoyo a ciertos expositores de pinturas y esculturas, el incremento de los subsidios a los grupos independientes de teatro, danza y música, el apoyo a los editores de fonogramas y el apoyo a los talleres colectivos.
- En 1999 se iniciaron, a título de prueba, una serie de programas coordinadas en el marco de la política cultural y laboral los cuales adquirieron carácter permanente en 2001. Al reforzar el apoyo a la creación de diferentes centros culturales se ha desarrollado e intensificado la labor de provisión de empleos

para artistas. Unos cien actores tienen actualmente, gracias a la Alianza Teatral, trabajo garantizado durante los períodos que no estén contratados por otros empleadores del sector de teatro. Cuando los actores tienen trabajo se les da licencia de la alianza. Aparte de darles a los actores contratados un constante arraigo laboral, la Alianza Teatral está encargada de organizar cursos de perfeccionamiento y provisión de empleos. La finalidad de esto es mejorar la situación de los que trabajan en el mundo del teatro al ofrecerles condiciones de trabajo más seguras y una mayor libertad artística. Al mismo tiempo se aspira aliviar la carga del seguro de desempleo y desarrollar la provisión de empleos.

- En lo que a los derechos de autor respecta se han introducido reglas que hacen posible la compensación a los artistas y a los propietarios de los derechos de autor a través del llamado gabela por casete y por venta de pinturas y esculturas.

#### *Descripción de la situación actual*

Los estudios realizados por el Comité de Subvención del Artista muestran que los diferentes subsidios y prestaciones de la política cultural tienen una importancia decisiva para la subsistencia y las posibilidades de trabajo de los artistas. Las diferentes formas de apoyo hacen que las posibilidades que los que las reciben puedan trabajar con su creación artística aumentan y que su dependencia de otro trabajo paralelo al artístico disminuyan. Sin estas prestaciones y apoyos disminuirían marcadamente las posibilidades de trabajar de muchos artistas, pudiendo incluso llegar a ser imposibles. Las becas, sobre todo las de trabajo, permiten la evolución y la concentración artística, lo cual a su vez conduce a mayores posibilidades de trabajo en el futuro.

Las medidas de apoyo al intercambio internacional, entre otros dentro del marco de la IASPIS, siguen dando resultados positivos. Las becas internacionales hacen con frecuencia que las obras de artistas suecas sean vendidas en el extranjero. Aparte de esto se crean contactos importantes para otras futuras. La actividad con los talleres temporales de la IASPIS se ha desarrollado llegando en pocos años a ser una institución cultural vital, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, creando nuevas relaciones en la vida cultural sueca y abriendo el escenario artístico sueco a impulsos de otros países.

Las condiciones del artista no se han visto influidas por cambios mundiales sustanciales durante los últimos años. El cuadro presentado por los que hicieron los estudios sobre el respaldo a los artistas durante los años 1997-98 sigue siendo válido. Los ingresos del promedio de los artistas son diecisiete por ciento más bajo que los ingresos del resto de la población.

El Gobierno sueco considera que las prestaciones estatales y las compensaciones estatales les dan una seguridad económica básica a los artistas que tienen trabajo y permite que se mantengan con su trabajo. La variedad de formas de asistencia es resultado de la sensibilidad que debió tener el Comité de Subvención al Artista para adaptar los subsidios a las necesidades específicas de los diferentes grupos de artistas. Dadas las condiciones del mercado laboral de los artistas ha aumentado la



importancia de las formas de apoyo estatal a los artistas. El desarrollo de las actividades de creación de centros y el establecimiento de la Alianza Teatral permanente son ejemplos de colaboración entre la política cultural y la laboral.

*La importancia de que exista coordinación entre la política cultural y la política laboral*

El mercado de trabajo artístico se caracteriza por los ingresos bajos e irregulares, por pocos empleos fijos y frecuentes períodos sin trabajo y sin ingresos y con un desequilibrio entre la oferta y la demanda durante el cual la cantidad de oportunidades de trabajo y de encargos es inferior al número de artistas activos. No se trata de un desequilibrio guiado por las coyunturas económicas sino más bien de una consecuencia de la libertad de establecerse que siempre debe haber para los artistas. El desequilibrio regional también resulta evidente a través de la concentración de las oportunidades de trabajo a las regiones metropolitanas.

El Gobierno de Suecia considera que se debe tener cierta consideración por las necesidades especiales de los grupos que tienen empleos por contrata u otros tipos de empleo provisional, que tienen condiciones inseguras de trabajo u otras circunstancias especiales así como por las condiciones de las personas que tienen repetidos períodos de desempleo. Esto también es válido para el mercado laboral de trabajadores de la cultura.

No se debe subestimar la importancia de la política laboral para el sector cultural. Según un estudio de 1996 los programas laborales que en ese entonces se enfocaban en el campo cultural de Suecia ascendían a 1.3 mil millones de coronas, lo cual se puede comparar con el presupuesto cultural de la época que ascendía a 4 mil millones de coronas.

Tenemos sin embargo durante los últimos años pruebas de una exitosa colaboración entre la política laboral, regional y cultural a pequeña escala. Se han elaborado un tercer sistema de contrato para actores de teatro (la Alianza Teatral) en la provisión de empleos de los centros de formación artística y estableciendo criterios más claros para establecer quienes tienen derecho a disfrutar de las medidas para promover el empleo.

El objetivo político cultural es incrementar la demanda de obras y actividades artísticas y aumentar los ingresos y las oportunidades de trabajo de los artistas consagrados a través de nuevas formas de provisión de empleos y de apoyo promocional al creciente grupo de artistas independientes y autónomos.

El objetivo político laboral es reducir simultáneamente el desempleo en el campo cultural.

Si se permite la concurrencia de los objetivos político culturales y de los medios político laborales en un campo más amplio se podrá lograr efectos positivos para la política regional, debido tanto a una mayor accesibilidad a las vivencias culturales en todo el país como al aprovechamiento del papel de la cultura como factor esencial para el crecimiento económico y el desarrollo regional.

Escritor:

Manuel Ferrer

Consejero político a la ministra de cultura en Suecia

# PONENCIA COLOMBIA

Experto:  
ALBERTO SANABRIA

## **DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS EN COLOMBIA**

### **A. Consideraciones generales sobre derechos sociales de los artistas, en el marco de las políticas culturales de Colombia**

Cuando hablamos de derechos sociales en un país como Colombia, lo hacemos con una gran sensación de carencia y en cierta medida, impotencia, en tanto que son muchas las necesidades relacionadas con esos derechos y pocos los recursos disponibles para cubrirlas.

La afirmación anterior podría ser irrefutable a la luz de los indicadores sociales pero discutible frente a los privilegios que la naturaleza nos ha dado. De hecho, Colombia es hoy uno de los países más paradójicos del planeta, pues siendo uno de los más ricos en recursos naturales, estamos clasificados en la escala de los más pobres desde el punto de vista del PIB y el crecimiento. Tenemos dos mares; una importante participación en el Amazonas, tal vez el ecosistema más esperanzador del mundo; nuestros ríos, ciénagas y lagos, todavía nos dan generosamente agua para brindar y convidar; de las entrañas de nuestra tierra aún siguen brotando oro, plata y otros minerales preciosos después de varios siglos de codicioso saqueo y, como si fuera poco, somos exportadores de petróleo.

Nuestra localización es inmejorable, no sólo porque vivimos en una eterna primavera al encontrarnos en la zona ecuatorial, sino porque somos ruta de interconexión de las Américas, posición tan estratégica que hizo que hace justo cien años perdiéramos a Panamá.

La población es mayoritariamente joven, con unas ganas enormes de vivir y salir adelante y ello lo demuestran los cerca de dos millones de colombianos honrados y trabajadores que han emigrado en los últimos años a otros países huyendo de la violencia o la pobreza y que hoy constituyen una fuente importante de divisas de nuestro país, en un fenómeno que se ha llamado el dólar pobre, es decir aquel que esos emigrantes mandan mensualmente a sus familias desde tantos países hermanos que los han acogido, a pesar del estigma que pesa sobre los colombianos por el doloroso flagelo del narcotráfico. Yo me atrevería a señalar a esos colombianos honrados, talentosos y trabajadores como otro recurso que estamos exportando o mejor perdiendo, un valioso capital humano que se nos está fugando por falta de las oportunidades y atención a que tendrían derecho en nuestro país.

Lamentablemente hemos descuidado y desperdiciado toda esa riqueza al permitir que primen la codicia, el egoísmo y la estrechez de mira en la conducción de los destinos del país desde su proclamación como estado nación.

Desde que con Antonio Nariño fuimos pioneros en el continente, en traducir y divulgar la declaración francesa de los derechos del hombre, documento que sirvió para respaldar las gestas independentistas en el siglo XIX, bajo las consignas de libertad, igualdad y fraternidad, los textos en materia de derechos humanos han ido

por un lado y la realidad por otro. Desde esa época, nuestra historia está llena de exclusiones de todo tipo, desde las más sutiles hasta las más violentas.

A partir de su nacimiento nuestra patria ha visto, sin cesar, cómo los derechos fundamentales a la vida, honra y bienes han sido golpeados por las masacres, el despojo, el desplazamiento obligado y la injusticia, ante la mirada indolente y muchas veces cómplice de quienes han tenido el deber constitucional de protegerlos. Por supuesto ello ha contribuido a tejer odios y deseos de venganza difíciles de desanudar.

Como en una tragedia clásica que se repite indefinidamente, Colombia ha sido y es escenario de las más crueles luchas fratricidas, del sacrificio de pueblos enteros y de la inmolación de aquellos que en determinado momento de la historia habrían podido tomar el timón con sabiduría y buen juicio. Hoy tenemos el deshonoroso lugar de ser uno de los países en donde más se viola el Derecho Internacional Humanitario y en el que más secuestros se producen al año.

El reto para los gobernantes de hoy es verdaderamente complejo. Si bien puede haber una gran voluntad de corregir los errores del pasado y brindar atención a una población cada vez mayor de excluidos de toda política estatal en educación, salud, justicia, vivienda o empleo, hay dos imperativos que nos agobian y cortan las posibilidades. Uno es la deuda externa, que hoy es del 42.2% del PIB y otro es la absurda confrontación en la que nos encontramos y que cada vez consume más presupuesto para armamento e inteligencia militar.

Si bien en el campo constitucional y legislativo hemos hecho avances importantes en la consagración de los derechos humanos, de primera, segunda y tercera generación, y el nivel de participación de la población en las instancias de planeación y ejecución de la cosa pública ha aumentado, así como los mecanismos de acceso a la justicia, entre los que sobresale la tutela, se han desarrollado en la última década, también tenemos que reconocer que nuestros males endógenos han avanzado tanto que talvez no les falta algo de razón a algunas voces que han calificado a la Constitución Política del 91, especialmente en lo relacionado con los derechos económicos, sociales y culturales, como un compendio lleno de buenas intenciones pero demasiado optimista en un país tan convulso como el nuestro.

No obstante, la cultura ha cobrado una gran importancia y espacio en el país especialmente en la última década. A manera de ejemplo trataré de destacar algunos logros en ese sentido:

1. La constituyente de 1991 que reunió a representantes de todas las etnias y regiones, reconoció que la cultura en sus diferentes manifestaciones es fundamento de la nacionalidad y estableció la obligación del Estado de proteger la diversidad étnica y cultural de la nación, declaraciones que han servido como argumento para sacar a la cultura del ámbito de lo accesorio o prescindible, y darle su sitio en temas tan importantes como el desarrollo de los municipios y regiones, a partir del respeto y aprovechamiento de la diferencia.

2. A raíz del quinto centenario de la llegada de los españoles a nuestro continente, se generó un importante espacio de reflexión sobre la construcción de nuestra nación y la necesidad de descubrirnos y reconocernos. Con esa intención entre 1992 y 1997 se desarrolló el **Programa Crea, una expedición por la cultura colombiana**, en la que participaron más de 850 municipios, con todas sus manifestaciones artísticas y creativas, en muestras que sirvieron para conformar selecciones representativas de todas las regiones que confluyeron en dos grandes encuentros nacionales realizados en 1995 y 1997.

La expedición sirvió para darle visibilidad nacional a una riqueza de ritmos, melodías, relatos, trovas, décimas, formas, colores y sabores producidos a partir de la herencia, la creatividad y el talento de nuestros hombres y mujeres, ancianos, adultos, jóvenes y niños, que en medio de la adversidad no renuncian a celebrar cientos de fiestas, festivales, carnavales, encuentros y concursos que año tras año en lugar de disminuir se multiplican para recuperar y fortalecer el patrimonio intangible. Un alto número de esos eventos hoy cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura y de sus respectivos municipios, en la modalidad de festivales concertados.

3. En 1997 se expidió la Ley General de Cultura y se creó el Ministerio de Cultura, con lo cual se sistematizó en buena parte la legislación dispersa que existía sobre temas como el patrimonio, el fomento a la creación, investigación, formación y producción artística y cultural, y la participación en la gestión y se le dio mayor espacio en los asuntos del gobierno a la cultura, pues el ministro de cultura tiene asiento en el Consejo Nacional de Política Económica y Social, organismo encargado de fijar las políticas de inversión.

En el campo de los derechos de los artistas, la ley se ocupa de temas como el fomento, los estímulos, la difusión y promoción, el intercambio artístico y cultural con otros países, la infraestructura cultural, la formación, la seguridad social, la pensión vitalicia, la profesionalización, los derechos de autor y la participación en regalías, entre otros. Y de manera muy especial se ocupa del fomento a la producción cinematográfica, actividad para la cual crea el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, entidad que hoy funciona con régimen de derecho privado.

Además destina un capítulo entero a la gestión y participación a través de consejos nacionales, departamentales y municipales de cultura y de cada una de las áreas artísticas y culturales.

4. Con la constitución, la ley de cultura y la expedición Crea, además de los documentos surgidos de encuentros y seminarios como éste y auspiciados por la UNESCO y otros organismos internacionales, se ha venido revaluando cada vez más la idea de separar la alta cultura de la cultura popular, y por ende los artistas clásicos de los populares, para darles tratamiento diferente en cuanto asignación de recursos y cargas tributarias. Por ejemplo, antes sólo estaban

exentos del impuesto a espectáculos públicos los conciertos de música clásica, el ballet, la ópera, la opereta, la zarzuela, y el teatro; hoy la lista de espectáculos exentos se amplió con la danza folclórica y contemporánea, la música contemporánea, la música colombiana y las ferias artesanales.

5. En el año 2000 se creó el Consejo Nacional de Cultura, ente asesor del gobierno nacional, en el que participan representantes de todas las áreas artísticas y culturales. Este consejo trabajó durante un año en el Plan Nacional de Cultura, que se espera oriente los programas a realizar durante los próximos diez años.

También se han conformado más de 500 consejos municipales de cultura, en los que participan artistas y gestores culturales, muchos de los cuales están promoviendo propuestas para dignificar y enaltecer la labor de los autores, intérpretes, escritores, artistas y en general trabajadores de la cultura en sus respectivos municipios.

6. Debemos destacar avances en las ciudades como el caso de Bogotá y su Instituto Distrital de Cultura y Turismo dependiente de la alcaldía, cuyos programas, acordes con la Ley General de Cultura, se han convertido en modelo para otras ciudades, como las temporadas que se realizan en los parques, con el nombre de rock al parque, jazz al parque, teatro al parque, ballet al parque, ópera al parque, poesía al parque, y así sucesivamente, así como las becas o bolsas de creación y los premios de literatura y cine, que promueven la labor de los artistas no sólo de la ciudad sino de todo el país.

Dicho instituto mantiene también la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB, que se ha convertido en el principal centro de formación artística superior del país, con programas en teatro, danza contemporánea, música latinoamericana y artes visuales.

#### **B. Apoyo del Estado en torno a los artistas, autores compositores y fondos de creación artística**

La organización del Estado en torno a programas de apoyo a la actividad artística está encabezada por el Ministerio de Cultura, entidad encargada de definir las políticas nacionales. Éste hace presencia en los departamentos y distritos a través de sus aportes a los Fondos Mixtos Departamentales y Distritales para la promoción de la cultura y las artes, antes que en esas circunscripciones coordinan sus acciones con los institutos y secretarías de educación y cultura.

Aunque la ley general de cultura le dio vida legal al Fondo Mixto Nacional, éste todavía no ha sido organizado. Entre tanto el Ministerio cuenta con dos líneas de apoyo económico a los artistas: el Programa Nacional de Concertación, mediante el cual se cofinancian proyectos presentados por entidades privadas sin ánimo de lucro o públicas de carácter cultural, para impulsar la realización de programas de festivales y eventos nacionales e internacionales en el territorio nacional, exposiciones en museos, conciertos, temporadas artísticas en salas de teatro y

formación en escuelas formales y no formales. Una de las obligaciones que adquieren las instituciones beneficiarias del apoyo, es la promoción del talento nacional.

La otra línea de apoyo es el Programa Nacional de Estímulos que anualmente otorga becas de creación e investigación y premios nacionales en las diferentes expresiones artísticas y culturales. Además existe el programa de intercambio de residencias artísticas con México, a través de CONACULTA, mediante el cual un artista de cada país se traslada al otro y dirige un montaje con artistas del lugar. Como un reconocimiento a la vida y obra de los maestros mayores, se ha instituido el programa de eméritos, mediante el cual se le otorga por una vez un monto económico y se publica su obra.

En el ámbito departamental se han creado las becas regionales, con el fin de atender la diversidad de expresiones artísticas y los niveles de formación de los participantes que en una convocatoria nacional se encontrarían en desventaja frente a mayores niveles de profesionalización.

Por otra parte la Ley General de Cultura dio la posibilidad a las entidades territoriales (municipios, distritos y departamentos) de crear estampillas procultura, que consisten en impuestos que gravan hechos como la contratación administrativa y cuyos recursos deben ser administrados directamente por los entes oficiales encargados de la cultura. La estampilla procultura ha fortalecido significativamente las finanzas territoriales destinadas al apoyo a la actividad artística, y desde el año pasado se estableció que el 10% de los recursos deben ser utilizados para la seguridad social del gestor y el creador cultural.

Otra forma de apoyo se da por vía tributaria, aunque de manera bastante limitada. En efecto, el estatuto tributario contempla un régimen especial para entidades privadas sin ánimo de lucro cuyo objeto social sea la cultura, que prácticamente las exime de declarar sobre la renta siempre que los excedentes de cada año sean invertidos en el año inmediatamente posterior en programas acordes con su objeto social. Y tenemos un estímulo a las donaciones que hagan los contribuyentes a entidades culturales públicas y culturales, consistente en la deducción del 125% sobre su base gravable, hasta el 30% de esa base.

### **C. Marco legal y social para los artistas**

En Colombia existe una buena cantidad de normas en diferentes campos con las cuales podríamos hacer un compendio al que podríamos denominar el estatuto del artista. Empezando por constitución política que de manera directa se ocupa del tema en los artículos 70 y 71, para reconocer que "el Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional" y que además "creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades".



Los dos artículos mencionados son desarrollados por la Ley General de Cultura (397 de 1997), tal como lo expuse antes, norma que ha sido reglamentada y complementada por cerca de una veintena de decretos, entre los que cabe destacar el que reglamenta los Consejos nacionales de las Artes y de la cultura, el que establece reglas sobre cinematografía, con estímulos para las producciones nacionales, según porcentajes de participación de talento nacional, y el que modifica el arancel para permitir la circulación de obras artísticas.

Otro importante grupo de normas que harían parte de ese estatuto son las normas de derechos de autor y conexos, de las cuales en lugar principal están la Ley 23 de 1982 que fija las normas sobre definiciones, contenidos y mecanismos de protección de las obras y sus autores en sus aspectos moral y patrimonial, la Ley 44 de 1993 sobre sociedades de gestión colectiva y la 719 de 2001 sobre formas de concertar las tarifas para el pago de los derechos. Esta normatividad es complementada con la decisión 351 del Acuerdo de Cartagena que vincula a los países miembros de la Comunidad Andina.

En cuanto a seguridad social, la ley 100 de 1993 establece como principio la universalidad, es decir el derecho que tienen todos los habitantes a la cobertura en salud, vejez, invalidez y contra riesgos profesionales, en dos tipos de regímenes: contributivo y subsidiado. Para este último se estableció el Sistema de Selección de Beneficiarios para programas sociales SISBEN, que "es una herramienta básica para lograr equidad, conformada por un conjunto de reglas, normas y procedimientos para obtener información socioeconómica confiable y actualizada de grupos específicos en todos los departamentos, distritos y municipios del país. Lo que se busca con la información que arroja el SISBEN es focalizar el gasto público para de esta manera garantizar que el gasto social sea asignado a los grupos de población más pobres y vulnerables".

En ese contexto, el artículo 25 de la ley 100 de 1993, de seguridad social estableció el Fondo de Solidaridad Pensional para ciertos grupos poblacionales, entre los que están incluidos los artistas de bajos recursos económicos. La Ley General de Cultura, cuatro años después estableció la pensión vitalicia para los creadores y gestores de la cultura, que cubre a aquellos que cumplan 65 años y no acrediten los requisitos mínimos de cotización para acceder a la pensión de vejez que actualmente es haber cotizado un mínimo de 1.000 semanas. Para ello el Ministerio de Cultura con sujeción a sus disponibilidades presupuestales hará las apropiaciones a la entidad administradora de pensiones donde se encuentre afiliado el creador o gestor cultural, hasta completar con las cotizaciones ya recaudadas, el monto requerido para cumplir la cotización mínima exigida por la ley. En el caso de que el creador o gestor cultural no esté afiliado, el Ministerio de cultura lo afiliará al Sistema General de Pensiones. Para efectos de cumplir lo dispuesto, la ley estableció que el Ministerio de Cultura constituiría un fondo cuenta de seguridad social.

Lamentablemente este fondo no se ha constituido todavía y por lo tanto el tratamiento preferencial para creadores y gestores culturales todavía está pendiente, con lo cual el texto legal es letra muerta.

En el ámbito fiscal, el estatuto tributario contempla una serie de normas, que sería necesario incorporar al estatuto del artista pues inciden en su trabajo. Como se dijo arriba, las entidades culturales sin ánimo de lucro son de régimen especial en cuanto a renta. En principio, la tarifa sobre la utilidad es el 20%, cuando el régimen general es del 35%. Sin embargo, las entidades de régimen especial pueden destinar todos sus excedentes al objeto social dentro del año inmediatamente posterior por decisión de su junta directiva, con lo cual quedan exentos del impuesto. Además existe un régimen de exención del IVA sobre libros de interés cultural y científico, y, como quedó dicho arriba la mayoría de los espectáculos artísticos están exentos del impuesto sobre espectáculos públicos. Los premios obtenidos por razones artísticas o culturales también se encuentran exentos del impuesto de ganancia ocasional.

En el campo de las comunicaciones y especialmente en la televisión, la ley que regula la materia (L. 182 de 1995), definió unos porcentajes mínimos de programación de producciones nacionales, entendiendo por tales "aquellas de cualquier género realizadas en todas sus etapas por personal artístico y técnico colombiano, con la participación de actores nacionales en roles protagónicos y de reparto. La participación de actores extranjeros no alterará el carácter de nacional siempre y cuando, ésta no exceda el 10% del total de los roles protagónicos. La participación de artistas extranjeros se permitirá siempre y cuando la normatividad de su país de origen permita la contratación de artistas colombianos".

Aunque no es del caso profundizar, debemos informar que en las entidades territoriales existe una gran variedad de normas que afectan el trabajo artístico especialmente en materia de impuestos y permisos.

Finalmente, en el aspecto social se observa que dada la intermitencia del trabajo de los artistas, la mayoría de ellos son reportados como sector laboral informal. Generalmente realizan sus trabajos por contratación de régimen civil, es decir sin prestaciones sociales y por ende sin cobertura de salud y mucho menos de pensión. Ello obedece, en gran parte, a la falta de agremiaciones que defiendan los derechos de los artistas, en temas como la seguridad social, la fijación de tarifas salariales y la participación los derechos de autor y conexos, de una manera vinculante y obligatoria para quienes empleen los servicios de los artistas indefinida o temporalmente.

Los artistas conocen muy poco la normatividad que los cubre y no han desarrollado una cultura de la seguridad social y de la gestión colectiva de los derechos, tal vez porque consideran que ésta es muy poco funcional, habida cuenta del desgaste producido en otras épocas cuando lograron la aprobación de leyes como la de la seguridad social del artista, en 1985, que creaba el fondo para ese efecto y la tarjeta profesional, pero que posteriormente fue declarada inexecutable por la corte suprema de justicia por vicios de forma.

# PONENCIA MÉXICO

Experta:  
NORMA ROJAS DELGADILLO

# **LOS DERECHOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS EN MÉXICO**

**NORMA ROJAS DELGADILLO**

**I. INTRODUCCIÓN.** Los derechos sociales en México tienen su antecedente fundamental en la Constitución Política de 1917. Los problemas educativos, agrarios y laborales fueron considerados en la Carta Magna del país, sentando un precedente legislativo importante y ejemplar a nivel internacional.<sup>1</sup>

Después de las guerras mundiales en Europa Occidental, así como en el resto del mundo, los derechos referentes al ser humano dejarán de tener la característica de tratarlo únicamente desde la perspectiva civil o política. El aspecto individual del derecho se enriquecerá con la visión colectiva.

Los nuevos derechos se encaminarán al mejoramiento económico, social y cultural de los ciudadanos. Estos derechos, denominados sociales, en su conjunto tendrán su primer reconocimiento internacional en la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948.

Dentro de la perspectiva del liberalismo clásico, en que el Estado desempeña un papel de mero observador, los derechos sociales vendrán a romper con esta cualidad. Ahora, el Estado debe asumir una posición positiva y de acciones concretas ante ciertas necesidades de los individuos dentro de la sociedad. Concretamente en el caso que nos ocupa, se analizarán los derechos sociales de los artistas en México.

---

<sup>1</sup> Constituciones con características sociales serán la del; Weimar de 1919; la de la República Española de 01931; la de la URSS de 1936 y la Irlandesa de 1937.

**II. EL DERECHO A LA CULTURA EN MÉXICO.** El derecho a la cultura implica tres aspectos concretos: a) el derecho a la creación artística; b) el derecho a la protección del producto creado; y, c) el derecho al disfrute de los bienes y servicios culturales. Solamente, los dos primeros tienen un reconocimiento expreso en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

**II.1 EL DERECHO A LA CREACIÓN ARTÍSTICA.** El derecho a la creatividad artística<sup>2</sup> se encuentra previsto en el actual artículo 6° de la Constitución Política Mexicana, que a letra dice:

“La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, los derechos de tercero, provoque algún delito, o perturbe el orden público....”

Como señala el jurista mexicano Ignacio Burgoa<sup>3</sup>, la libre manifestación de las ideas contribuye al “desenvolvimiento de la personalidad humana, estimulando su perfeccionamiento y elevación culturales<sup>4</sup>”.

Las formas de emitir o exteriorizar ideas son múltiples. Desde las tradicionales, forma escrita y oral; hasta las artes plásticas, música, danza, cinematografía, entre otras<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> La libertad de expresión e imprenta se encuentra protegida en México desde la Constitución de Apatzingán en 1814, que en su artículo 40 señalaba: “En consecuencia, la libertad de hablar, de discurrir y de manifestar sus opiniones por medio de la imprenta, no debe prohibirse a ningún ciudadano, a menos que en sus producciones ataque el dogma, turbe la tranquilidad pública u ofenda el honor de los ciudadanos”. Posteriormente, en la Constitución de 1857, los artículos 6° y 7° contendrán, prácticamente los mismos textos de nuestra actual Constitución. Estos antecedentes nos demuestran que desde el México independiente la protección a la libertad de imprenta y expresión ha sido una constante.

<sup>3</sup> Ignacio Burgoa, *Las garantías individuales*, 24ava ed., México, Porrúa, 1992, p. 348.

<sup>4</sup> *Loc. Cit.*

Desde el punto de vista de los escritores, el artículo 6° se integra con lo prescrito en el artículo 7° Constitucional que, en su párrafo primero, señala:

“Es inviolable la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia. Ninguna ley ni autoridad puede establecer la previa censura, ni exigir fianza a los autores o impresores, ni coartar la libertad de imprenta, que no tiene más límites que el respeto a la vida privada, a la moral y a la paz pública. En ningún caso podrá secuestrarse la imprenta como instrumento del delito”.

El principal problema de este artículo es que la Ley de Imprenta que lo reglamenta es una disposición ya obsoleta. En el sistema jurídico mexicano es la única ley preconstitucional que se encuentra vigente, ya que data del 12 de abril de 1917, en tanto que la Constitución entró en vigor el 1 de mayo del mismo año, es decir, posteriormente.

Sobre el particular, el doctor Ignacio Burgoa considera que esta Ley no debe tener vigencia, puesto que reglamenta artículos constitucionales que aún no entraban en vigor<sup>5</sup>. Sin embargo, por resolución de la Suprema Corte de Justicia la Ley de Imprenta es vigente por no oponerse a la Carta Magna<sup>7</sup>tal y como se aprecia a continuación:

“La legislación preconstitucional y, en especial, la Ley de Imprenta, tiene fuerza legal y deben ser aplicadas en

---

<sup>5</sup> Una opinión similar puede verse en Juventino V. Castro, *Garantías y amparo*, 7ª ed., México, Porrúa, 1991, p. 114.

<sup>6</sup> Burgoa, *Op. Cit.*, p. 363.

tanto que no pugne con la Constitución vigente, o sea especialmente derogadas”

Quinta época. Tomo: XLIV, pag. 289. Bernardino Perez.-  
4 de abril de 1935.

La Ley de Imprenta mexicana requiere de una actualización que permita a los escritores, principalmente a los periodistas, una moderna protección a sus derechos. Principalmente, lo que debe ser revisado y, en su caso modificado, son los criterios existentes para determinar lo que se debe entender por vida privada, ataque a la moral, al orden o a la paz pública. Estos conceptos tienen que ser actualizados conforme a las nuevas circunstancias del país.

En cuanto a la interpretación del artículo 6° Constitucional, debemos analizar qué debe entenderse por inquisición judicial o administrativa. Desde la perspectiva jurídica, por inquisición se entiende el indagar o averiguar, de manera cuidadosa, algún hecho que pueda tener repercusiones jurídicas. Si la constitución prohíbe el inquirir sobre la libre manifestación de las ideas, con mayor razón debe ser ilícito cualquier otro acto de autoridad que la vulnere.

Sobre el artículo 6° y su aplicación en materia cultural, existe la siguiente tesis jurisprudencial:

LIBERTAD DE EXPRESIÓN EN MATERIA DE ARTE Y CULTURA.-  
Conforme al artículo 6° constitucional, la manifestación de ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de ataque a la moral, los derechos de tercero, provoque

---

<sup>7</sup> Pleno, Quinta Época, Tomo II, Pág. 395, Cisneros Peña Arturo, 8 de febrero de 1918, Once votos.

algún delito o perturbe el orden público. Y es evidente que ese derecho constitucionalmente garantizado incluye toda manifestación artística o cultural, ya que el arte y la cultura son una manera de expresar también ideas y dado que, por lo mismo, todo el acervo cultural del ciudadano está protegido por la garantía constitucional. En consecuencia, sería contrario a la libertad constitucional que las autoridades pudieran, por cualquier título, les resulta conveniente imponer patrones artísticos o culturales a los ciudadanos, como si tuviesen facultades más altas que la Constitución Federal, para decidir por los gobernados adultos qué clase de arte o de cultura asimilar, y como si los ciudadanos adultos no tuvieran el derecho, reconocido y garantizado por la Constitución de elegir ellos mismos qué clase de elementos artísticos o culturales desean asimilar. Y sería absurdo un proteccionismo pseudo nacionalista en estas materias, que impusiera a todo el pueblo la obligación de asimilar determinadas manifestaciones culturales, mediocres o no, sacrificando la garantía constitucional. Por otra parte, la protección a los ingresos pecuniarios de los músicos y ejecutantes nacionales no pueden ser de un valor tan alto que justifique el sacrificio de la libertad artística y cultural del pueblo mexicano, y la única manera aceptable de que se imponga el arte nacional será el superar su calidad, y aprovechar las raíces culturales y la idiosincrasia del pueblo, las que pueden ser fomentadas, pero no impuestas, por la autoridad. Una imposición de la autoridad al respecto, a más de violar el derecho constitucional, vendría más bien a



propiciar la mediocridad y la adulteración de los valores nacionales, a limitar el espíritu creativo y a reducir las capacidades de los mexicanos de estar al tanto y al nivel de las corrientes artísticas extranjeras.

PRIMER TRIBUNAL COLEGIADO EN MATERIA ADMINISTRATIVA  
DEL PRIMER CIRCUITO

Amparo en revisión 487/76.- Música a su Servicio,  
S.A.- 18 de enero de 1977.- Unanimidad de votos.

Volúmenes 97-102, Sexta Parte, p. 144.

Lo relevante de esta tesis jurisprudencial es que convierte a una garantía individual en un derecho social. En este caso, el Estado se obliga a fomentar las manifestaciones culturales, así como a no privilegiar alguna manifestación cultural en específico.

Ahora bien, el derecho a la libre manifestación de las ideas tiene las siguientes limitaciones establecidas en la propia Constitución: que ataque a la moral, los derechos de tercero, provoque algún delito o perturbe el orden público. El principal problema de estas limitantes es que ninguna se encuentra definida en la Constitución Política. Es en la Ley de Imprenta, que es reglamentaria de los artículos 6° y 7°, en donde se encontrarán algunos de estos conceptos, mismos que tienen la característica de ser imprecisos y poco claros.

De esta forma, dicha ley considera como ataque a la moral la manifestación de las ideas que defiendan o disculpen, aconsejen o propaguen públicamente los vicios, faltas o delitos, o se haga apología de ellos o sus autores; se ultraje u ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos; y, la distribución, venta o exposición al público

de cualquier producto de manifestación de ideas que tengan carácter obsceno o que representen actos lúbricos.

Constituye un ataque al orden o a la paz pública toda manifestación de las ideas que desprestigien, ridiculicen o destruyan las instituciones fundamentales del país o con los que se injurie a la nación mexicana o a las entidades políticas que la conforman; las que inciten a la rebelión, motín, o sedición; las injurias a naciones amigas o sus representantes; la publicación o propagación de noticias falsas o adulteradas capaces de perturbar la paz o la tranquilidad de la República.

De los conceptos anteriores podemos concluir que la Ley de Imprenta debe ser abrogada para darle cabida a una legislación moderna, acorde con la vida y necesidades actuales del país y del entorno internacional, ya que conforme a los criterios expresados se pueden conculcar derechos fundamentales alegando que son contrarios a la moral o al orden público.

Sólo así, se podrá garantizar la seguridad jurídica de los creadores intelectuales.

**II.2 EL DERECHO AL DISFRUTE DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA. LA PROPIEDAD INTELECTUAL.** El artículo 28 Constitucional, en su párrafo noveno, prevé que no se consideran como monopolios “los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la producción de sus obras y los que para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora”. Con esta disposición constitucional se constituye lo que en el sistema jurídico mexicano se conoce como propiedad intelectual. Cabe señalar, que esta protección a la propiedad intelectual se encuentra contenida en nuestra Constitución Política desde su fecha de promulgación de 5 de febrero de 1917.

Sin embargo, durante un largo período del siglo XX los derechos autorales en México fueron protegidos y regulados por el Código Civil. Es hasta el 14 de enero de 1948 cuando se deroga esta materia en dicho Código y se publica la primera Ley Federal del Derecho de Autor.

La actual Ley Federal del Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 24 de diciembre de 1996, ha continuado con la importante tradición de protección de los derechos autorales<sup>8</sup>.

En el derecho positivo mexicano los derechos de autor comprenden el reconocimiento al autor de toda obra intelectual o artística; el derecho de oponerse a su deformación, mutilación o modificación; o de explotarla o usarla temporalmente con fines lucrativos, entre otros.

En ese sentido se encuentran protegidas las siguientes ramas: literaria; musical; dramática; danza; pictórica o de dibujo; escultórica y de carácter plástico; caricatura e historieta; arquitectónica; cinematográfica y demás obras audiovisuales; programas de radio y televisión; programas de cómputo; fotográfica; obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil; y, de compilación, siempre y cuando constituyan una creación intelectual.

Para que las obras sean protegidas por la ley se requiere que sean creaciones originales susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio.

---

<sup>8</sup> La ley autoral más antigua data de 1846, fecha en que se publicó el Decreto sobre Propiedad Literaria, instrumento jurídico que asimiló al derecho de autor con el de propiedad. En la época moderna, los antecedentes de esta ley son la Ley Federal del Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 14 de enero de 1948; y la Ley Federal Del Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1956.

Ahora bien, el derecho de autor otorga su protección para gozar de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos el patrimonial.

Los derechos morales se consideran unidos al autor y son inalienables, imprescriptibles, irrenunciables e inembargables. El titular de este derecho podrá siempre: decidir si divulga o no su obra; exigir reconocimiento autoral y respeto a la misma; modificarla o retirarla del comercio; así como oponerse a que se le atribuya alguna obra que no sea de su creación.

Los derechos patrimoniales, en cambio, autorizan al autor el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras, o de autorizar a otros su explotación. Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir: la reproducción, publicación, edición o fijación material de su obra en copias o ejemplares.

En México, los derechos patrimoniales se encuentran vigentes durante la vida del autor y setenta y cinco años posteriores a su muerte. Concluidos estos términos, la obra pasará al dominio público.

Nuestro país ha suscrito varios tratados y convenciones internacionales que son, por tanto, parte de su derecho vigente, destacando entre ellos: La Convención Universal del Derecho de Autor de Ginebra, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 6 de junio de 1957; y, la Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, publicada el 20 de diciembre de 1968.

Dentro de los derechos sociales de los artistas, los derechos de autor son los que han tenido un avance jurídico más relevante. En la

actualidad, el Instituto Nacional de Derechos de Autor es la autoridad responsable de la salvaguarda de dichos derechos.

Por otra parte, se ha fomentado también la creación de sociedades de gestión colectiva con la finalidad de proteger a los autores o sus causahabientes tanto nacionales como extranjeros, así como de recaudar y entregarles las cantidades que por sus derechos autorales se generen. La existencia de estas sociedades no significa que si un autor desea cobrar por sí mismo sus derechos no pueda hacerlo.

**III. EL DERECHO AL DISFRUTE DE LOS BIENES Y SERVICIOS CULTURALES.** Si bien la fracción V del artículo 3° Constitucional señala como una obligación del Estado Mexicano el alentar el fortalecimiento y la difusión de la cultura, esto no ha dejado de ser un derecho meramente programático.

En México no existe un reconocimiento expreso al derecho al acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales. Un derecho que realmente sea vinculante y que beneficie tanto a los artistas, como al resto de la población, aún resulta utópico en un país que no acaba de acostumbrarse a legislar en materia de derechos difusos.

En esta materia resulta indispensable incorporar una reforma a la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que prevea el derecho a la cultura. Esta modificación se requiere, sobre todo, porque nuestro país a firmado el “Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales”, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 12 de mayo de 1981; y, la “Declaración Universal de los Derechos

Humanos”, publicada el 10 de diciembre de 1948, instrumentos jurídicos en los que se regula este derecho<sup>9</sup>.

Si bien, conforme a nuestro artículo 133 Constitucional, los Tratados Internacionales que estén de acuerdo con dicho precepto son la Ley Suprema de toda la Unión, y por ende, los tratados anteriores son derecho positivo en nuestro país, es indispensable su regulación en la legislación secundaria, con la finalidad de precisar la forma de ejercicio de estos derechos.

**IV. CONCLUSIONES.** En México los derechos sociales de los artistas han evolucionado en lo concerniente a los derechos autorales. No sucede lo mismo, en lo que se refiere a la libertad de expresión y el acceso a los bienes y servicios culturales.

En consecuencia, nuestro país requiere una importante reforma legislativa que permita a los artistas tener una forma adecuada de protección a sus derechos.

#### LEYES

- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos
- Ley de Imprenta
- Ley Federal del Derecho de Autor
- Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor

#### BIBLIOGRAFÍA

---

<sup>9</sup> Vid. El artículo 14 del Pacto Internacional así como el Preámbulo de la Declaración Universal.

- Burgoa, Ignacio. *Las garantías individuales*. 24° ed. México, Porrúa, 1992. 790 pp.
- Castro, Juventino V. *Garantías y amparo*. 7ª ed. México, Porrúa, 1991. 594 pp.
- Instituto de Investigaciones Jurídicas. *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Comentada*. Novena edición. México, Porrúa – UNAM, 1997. 2 Vól.
- Instituto de Investigaciones Jurídicas. *Diccionario Jurídico Mexicano*. 10° ed. México, Editorial Porrúa – UNAM, 1997. 4 Vól.
- Tamayo y Salmorán, Rolando y Bolívar, Cielito. Coods. *La Constitución y su interpretación por el Poder Judicial de la Federación*. México, Fondo de Cultura Económica – Suprema Corte de Justicia de la Nación, 1993. 6 Vól.

PONENCIA  
OIT - SUIZA

Experto:  
JOHN MYERS



## *An ILO perspective on the social rights of artists and performers*

Distinguished delegates, ladies and gentlemen

It is a great honour to speak at your seminar on the social rights of artists. I would like to thank the Division of Culture of the Ministry of Education of Chile and UNESCO for inviting me, and for their excellent hospitality and organization. My name is John Myers, and I work as a Senior Industry Specialist for Media, Culture and Graphical Sector, in the Sectoral Activities Department of the International Labour Office, Geneva. My work has particularly focused on issues relating to employment, working conditions, technological change and industrial relations in the media and entertainment industries – hence my special interest in the topic under discussion here.

This seminar has already examined some very interesting developments in relation to the social rights of artists in MERCOSUR countries, Bolivia and Chile, as well as the Council of Europe, the European Union and elsewhere. It is clear that this region is among the most advanced in the world in terms of promoting its cultural heritage and ensuring the recognition of artists. It also provides useful ideas in the legal and policy areas that could be applied to improve the social status of artists in other parts of the world.

The ILO, for its part, has been involved in issues relating to the economic and social rights of artists since its inception in 1919, and I wish to focus on a few themes that give a specific ILO sectoral perspective on the issue of the social rights of artists – *the ILO's Decent Work Agenda, a background to the ILO's work in relation to artists and performers, ILO technical assistance in the cultural industries, a discussion of the employment status of performers, and the importance of intellectual property rights.*

In 1999 the ILO's tripartite constituents – governments of member States, employers and trade unions – endorsed the proposal of our Director General, Mr. Juan Somavia, that the overriding goal of the International Labour Organization should be to promote opportunities for people to obtain decent and productive work, in conditions of freedom, equity, security and human dignity. The *Decent Work Agenda* around which the ILO is now organized is driven by four strategic programmes or objectives: standards and fundamental principles and rights at work; employment; social protection; and social dialogue; with gender and development as crosscutting priority themes. The agenda represents an integrated development strategy, linking human rights at work, social dialogue, employment policies and social protection in a development agenda for economic growth, social progress and employment. The social rights of artists can be considered in the context of this agenda, whose concept and intent may be summarized as follows:

- S There can be no decent work without work itself. Employment must therefore become a central objective of development policies.
- S Business has a major role to play, and the ILO as an institution has a responsibility to promote enterprise and job creation.
- S The ILO is concerned not only with the creation of jobs, but also with creating jobs of acceptable quality. Employment growth in numerical terms is not enough. Essential elements in improving job quality relate to training, occupational safety and health, social protection and contractual status.
- S All those who work, wherever they may be, have rights at work. The ILO has an obligation to assist its constituents to strengthen their organizations and their voice, and to

facilitate their partnerships. Gender equity has a high priority in the ILO in terms of representation, policy analysis, advocacy, voice and empowerment.

S The ILO promotes transparent and free social dialogue as a means of ensuring conflict resolution, social equity and legitimacy. This is particularly important for workers and for social harmony in the context of liberalization and structural transformation.

The decent work agenda can be adapted to the concerns and circumstances of artists in different countries by implementing policies to promote enterprise and employment, defend basic rights at work, strengthen the social partners, reinforce dialogue around decent work goals extend the reach of social protection systems and promote gender equality. For the sake of artists, the fruits of whose talents form an integral part of the culture and society of each nation, we need to ensure that they have decent work, better employment opportunities, greater recognition of their social, economic and cultural rights, improved working conditions and occupational safety and health, adequate coverage by the social security and pension schemes, and more opportunity for fruitful social dialogue.

*The ILO's work in relation to artists and performers* has been partly shaped by the early involvement of trade unionists representing performers in its tripartite structures, in relation to the impact of technological change on their work and employment prospects. From the 1920s onwards, and in view of the consequences of recorded music, cinema, radio and the transition from silent films to talking movies, the ILO has argued that performers should be paid not only for their original performance, but also any subsequent commercial use made of it, since it reuses the fruits of the performer's labour. This commitment to artists' rights lay behind the ILO's role in the 1961 WIPO/ILO/UNESCO Rome Convention on Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organizations. More recently, the ILO has addressed this issue in meetings it has organized on the impact of information technologies in the media and entertainment industries on employment, working conditions and industrial relations (2000) and on the conditions of employment and work of performers (1992). In addition, it has provided technical and other assistance for the promotion of employment in the cultural industries, strengthening workers' organizations and trade unions among artists and performers, and developing pilot schemes for social protection of artists and performers.

The ILO is providing *technical assistance* in several areas to promote decent work for artists. Among our current projects is one on employment creation and enterprise development in the cultural industries in the Southern African Development Community region, for which I have just attended a workshop in Lusaka, Zambia. Another aims to develop a specific social security scheme for actors and musicians in West Africa. A third project is aimed at strengthening organizations and associations of performers in selected Asian and African countries in order to transform themselves into trade unions that can effectively promote and defend their members' rights.

The *employment status of performers* varies widely but, unlike workers in many other sectors who work under long-term employment contracts with one employer, actors and musicians typically work for several employers, under temporary, short-term engagements on a non-exclusive basis. The nature of a performer's contractual status often plays a pivotal role in determining whether he or she is recognized as an employee or independent contractor (or not recognized at all), and therefore either enjoys the various protections and benefits afforded to employees under national legislation, or is excluded from them. A recent ILO/International Federation of Musicians (FIM) research study on the social situation of musical performers in Africa, Asia and Latin America concluded that most musicians are either self-employed or have no status at all. Self-employed status and no status at all tend to have the same common

denominator – total precariousness, with no social protection, and pay as the only reward for work. In most African countries, casually employed and “self-employed” musicians have almost no social protection – and this is their typical status in Africa. The majority of such employment is not covered by written contracts, and is at the employer’s discretion. (However, it is sometimes difficult to identify the employer – a promoter, an agent, the organizer of an event, a bandleader, or sometimes the audience at a venue!) Salaried performers rarely have permanent jobs, and fixed-term contracts are almost universal for salaried musicians, even for permanent musical groups. Precarious employment partly explains why, in most countries, musicians are represented by associations rather than trade unions. In many countries, musicians strive for employee status (in the police or army, for example), reserved for a small minority, usually involving restrictions on artistic freedom and trade unions. There is a huge contrast between the poor status of folk musicians (paid directly by audiences) and the commercial development and success of some local music, especially when packaged as “World Music”.

The ILO/FIM study also revealed that musicians had found fewer *employment opportunities* since the arrival of computers and electronic instruments, pre-recorded music and so on. Their job prospects had suffered more generally because of new technologies for using and distributing music worldwide. There was a drastic reduction in demand for acoustic musicians - as musicians with electronic keyboards can produce sounds equivalent to many acoustic instrumentalists, and there has been a great increase in unemployment among performers. Some musicians continued as performers, but many had shifted to composition or musical arrangement, or had given up trying to seek employment in music altogether, while others needed to have other jobs to make ends meet, thus the profession of musical performer had been devalued. In general, musicians with traditional skills, limited adaptability to the changing environment, or older performers are more vulnerable to unemployment.

The *legal status of artists and performers under national labour law* is particularly important. In many countries, the labour codes and statutes exclude independent contractors or self-employed workers from their ambit, thus omitting the bulk of performers. Only employees have rights in a whole range of areas such as the freedom to bargain collectively, social protection, health and safety and employer liability. The distinction in legal status between classification as an employee, independent contractor or self-employed person also has practical implications for performers’ working conditions. Without strong collective agreements, most performers’ contracts in film and television production regulate only the essential terms and conditions of the working relationship (working period, hours, pay, etc.). Many other areas of importance in the performer’s working life such as health and safety standards, minimum wage determinations and social security provisions are omitted or not dealt with extensively. A performer’s right to enjoy full protection from the labour codes and statutes will therefore largely depend upon his or her legal status as an employee. Some contracts may seek to exclude the performer from claiming rights to these benefits as an employee, and require that the performer work under conditions that are contrary to the prescribed labour codes and statutes, for example so that employers are able to avoid paying holiday and other leave entitlements.

Some countries have found ways to deal with the problem that performers are often excluded from labour legislation. For example, a Section of the French Labour Code specifies that any contract for the services of a performer is presumed to be a contract of employment, unless the performer practices his or her profession as a “business enterprise” or undertaking. In Luxembourg, Mexico, Panama and Spain, the labour codes provide specific chapters that deal with the employment conditions of performers. Some statutes benefit the performer if recognized as an independent contractor for certain purposes. For example, income tax laws sometimes allow

self-employed or independent contractors tax-deductible expenses, which are not applicable to “employees” for income tax purposes (e.g. the United Kingdom, which classes the performer as an employee for the purposes of National Insurance, but as self-employed for the purposes of income tax). Rather than leaving the status of musicians at the discretion of the employer, the law can guarantee this principle by setting up, as in Argentina, a presumption scheme – a working contract is presumed to exist from the moment when there is recourse to a performer’s services – or a compulsory rule as in Peru: the Law of the Artist and the Regulations of Social Funds provide that “corporate bodies or natural persons, irrespective of their nationality, who hire, produce, organize, represent or administer artistic productions, are considered as having the capacity of an employer and assume the responsibility for paying the artist corresponding rewards, remuneration and fees”.

In view of these considerations, it may be interesting to know that a major agenda item at the International Labour Conference in June 2003 will be *The Employment Relationship: Scope (Workers’ Protection)*, which will continue the discussion around issues surrounding Contract Labour (discussed in 1998) and the Informal Economy (discussed in 2002), that include the consideration of the employment and contractual status of journalists, writers, performers and artists. Among the possible options that could be examined would be some form of international labour standard on the employment relationship, which could be welcome for performers, among others, who tend to be self-employed or in precarious employment, and often excluded from labour law or social protection schemes.

The social status of performers could be transformed through more systematic use of model contracts and legal standards. Intellectual property rights of performers could form the basis for pay and funding social security. Better protection of performers’ rights - particularly on the basis of the WIPO Performances and Phonograms Treaty - and establishing efficient structures to collect royalties and make payments to performers would reduce musicians’ dependence on other employment and provide support to social protection.

I would also like to stress the importance of *promoting the intellectual property rights of artists, writers, performers, composers and producers*, as well as protecting or improving the economic and social status of artists and performers, in order to strengthen the basis of the cultural industries. We need to take account of the fact that most artists and performers are self-employed or in precarious employment. “Professionalism” among artists and performers may be difficult to achieve given the widespread and often inevitable need for them to have several jobs to make ends meet, and the difficulty of financing education and training in their art or the purchase of instruments, equipment and so on. Intellectual property rights have greatly improved in the past 50 years, but protection and remuneration of individual performers and writers remain inadequate worldwide. The ILO has been involved in improving and ensuring adequate protection for performers and others in the context of new technologies, multimedia convergence and globalization, and has participated in the elaboration of the WIPO Copyright Treaty and the WIPO Performances and Phonograms Treaty, as well as in the Diplomatic Conference in December 2000 to develop an instrument on the protection of audiovisual performances. The ILO also hosted the 18<sup>th</sup> Session of the Intergovernmental Committee on the Rome Convention in June 2001, for which I was responsible.

*The 1961 WIPO/ILO/UNESCO Rome Convention on Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organizations* has been ratified by all the countries participating in this seminar, while the WIPO treaties of 1996 have been ratified by Argentina, Chile and Paraguay, but not so far by Bolivia, Brazil or Uruguay (according to WIPO’s latest information). Payments to rights-holders could increase substantially from new

uses of material and the wider global audience now made accessible. However, new copyright protection systems are likely to be used primarily to protect the interests of large companies and well-known performers and writers. The ILO wishes to ensure that negotiation of copyright and neighbouring rights between artists, publishers or production/recording companies, and broadcasters or distributors, is fair to all parties, especially musicians in developing countries, and poorly paid/unpaid performers throughout the world.

This seminar has been a very valuable experience for me in learning more of the realities of artists and performers working in your region, and of the innovative approaches and projects underway in MERCOSUR countries, Bolivia and Chile. I trust that we will be able to develop greater cooperation on these issues in the future with the countries and organizations represented at this seminar.

PONENCIA  
OFICINA  
REGIONAL DE  
CULTURA  
UNESCO

## Seminario Internacional “Derechos Sociales de los Artistas”

(Santiago de Chile, 22-24 de octubre del 2002)

María Luisa Fernández

Oficina Regional de Cultura de la UNESCO

Cuando nos planteamos aspectos como la condición del artista y sus derechos, a mi juicio, quizás convendría comenzar por hacerse, hoy más que nunca, determinadas preguntas como: ¿Quién necesita al artista y al arte? ¿Qué tiene que ofrecer el artista y a quién? ¿Qué tiene que recibir el artista y de quién? ¿Es útil a la sociedad? Por otra parte, ¿es libre en una sociedad dominada por el comercio y los medios de comunicación de masas?

Sin querer ser exhaustiva en las respuestas a todas estas interrogantes, si quisiera abordar algunas de ellas partiendo de las líneas trazadas por los grandes foros de reflexión y debate que sobre la cultura ha convocado la UNESCO en los últimos años para tratar de dar respuesta a los desafíos que hoy afronta el mundo actual.

En este contexto, el tema de la diversidad cultural aparece como claro referente y expresión positiva de un objetivo a alcanzar: la puesta en valor y la protección de las diferentes culturas frente al peligro de homogeneización. Pero en la era de la globalización, sólo políticas culturales apropiadas podrán garantizar la preservación de la diversidad creativa contra el riesgo de una cultura única, del mismo modo que sólo políticas de preservación de la biodiversidad podrán garantizar la protección de los ecosistemas naturales y la diversidad de las especies.

La UNESCO, siendo fiel al mandato de su Acta Constitutiva de erigir los baluartes de la paz en la mente de los hombres y asegurar la seguridad,

plantea hoy, como el gran desafío del mundo actual, la promoción de un desarrollo humano sostenible y compartido, y la proyección de una globalización con rostro humano. Una globalización con equidad, justicia, respeto por la diversidad cultural y sin exclusiones. Una globalización que no tenga la capacidad de preservar, renovar y reinventar la diversidad, llevará inexorablemente a una homogenización destructora de los valores específicos de la especie humana y de su ambiente natural.

De forma específica, en el campo cultural, la globalización debería ser humanizada, por un lado, a través de la defensa y la promoción de la diversidad cultural y de la creatividad y, por otro, a través de la preservación y recreación de los patrimonios, lo que conlleva un nuevo paradigma de lo patrimonial.

El patrimonio cultural no puede seguir siendo visto únicamente como un valor heredado, que tiene que ser conservado y preservado como parte de la identidad de una determinada sociedad. Lo patrimonial, lejos de ser un legado momificado, para seguir siendo auténtica memoria, es necesario que esté en continuo proceso de recreación, y su salvaguardia sólo será importante en la medida en que contribuya a renovar el futuro. Decía don Miguel de Unamuno que *“la memoria es la base de la personalidad individual, como la tradición es la base de la personalidad colectiva de un pueblo. Vivimos en y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es el fondo sino el esfuerzo que hacemos para que nuestros recuerdos se perpetúen y se vuelvan esperanza, para que nuestro pasado se vuelva futuro”*.

Con esta perspectiva, la protección y promoción del patrimonio material e inmaterial debería situarse en el corazón de las políticas culturales de todos los países, pero teniendo en cuenta la evolución del propio concepto de patrimonio, integrando una visión prospectiva, dando todo el espacio necesario a la creación cultural contemporánea y promoviendo y



difundiendo dicha creatividad, con la participación activa de todos los actores de la social civil. Solamente cuando es asumido así, el patrimonio cultural adquiere su plena riqueza.

En este nuevo siglo, que se ha dado en llamar el de la *"era del conocimiento"*, lo cultural, entendido como patrimonio, creatividad y diversidad, es "riqueza". Quizás la más grande de las riquezas del futuro, en todas sus dimensiones, incluida la económica.

El mercado del símbolo, de lo diverso, de lo autóctono, es una realidad incuestionable. Lo que la UNESCO focaliza con énfasis especial es que este fenómeno del reconocimiento de lo cultural como riqueza vaya animado de los paradigmas de desarrollo humano. Lo fundamental es tener bien claro que lo cultural sólo puede ser riqueza en la medida en que conserve su autenticidad.

Por otra parte, aunque es innegable que el sistema económico moderno ha puesto y continuará poniendo precio a los componentes de lo cultural, también es cierto que la riqueza de lo cultural existe más allá de su valor económico y sólo podrá tener valor real en la medida en que conserve su autonomía y su especificidad, su lógica propia ante la lógica económica. La cultura es una mercancía, pero no es una mercancía como las demás.

Si lo económico se legitima como respuesta a la necesidad de medios para la existencia humana, lo cultural se legitima como respuesta a la necesidad de sentido, de razones para la existencia humana. Si lo económico es la corriente motor de la llamada globalización, lo cultural, entendido como reconocimiento y promoción de la diversidad, de la creatividad y del patrimonio, es la garantía del rostro humano de la globalización.

Es partiendo de estas ideas cómo las interrogantes con las que comenzaba mi intervención podrían tener respuesta. Cómo, a mi entender, habría que plantearse los desafíos del mundo del arte en el siglo XXI.

La Recomendación de 1980 relativa a la condición del artista reconocía que dado que *“el arte refleja, conserva y enriquece la identidad cultural y el patrimonio espiritual de las diferentes sociedades...”* y contribuye *“al desarrollo del ser humano y de la sociedad”*, es necesario proteger, defender y ayudar a los artistas y a su libertad de creación, insistiendo en su utilidad pública, en la importancia del reconocimiento de sus derechos, de una adecuada protección social, de los convenios y convenciones internacionales que lo amparan y de la representatividad de sus sindicatos u organizaciones profesionales.

En el umbral de este hito que representa el siglo XXI, se trata de medir las nuevas relaciones entre el artista y la sociedad y los desafíos que integran, en relación con la revolución tecnológica, los ámbitos de la creación y la comunicación de los valores culturales.

Si desde siempre el arte ha consagrado e interrogado a la vez a la comunidad, se trata de contribuir, gracias a las transformaciones de la sociedad contemporánea, a una reflexión sobre las condiciones de la creación artística y sobre los derechos de los artistas.

Las artes son la forma más inmediatamente reconocible de creatividad. Todas las artes constituyen ejemplos admirables del concepto de creatividad, pues son fruto de la imaginación pura. Sin embargo, aunque formen parte de las formas más elevadas de la actividad humana, crecen a partir de actos más rutinarios de la vida cotidiana. Ofrecen a cada individuo la posibilidad de pensar y comunicar su realidad y su visión de una manera nueva.

Las artes han brindado y siguen brindando la inspiración para la protección y renovación de las identidades de los grupos sociales, para generar energía social, educar y elevar el nivel de concientización, promover la creatividad y la innovación, fomentar el discurso democrático, ayudar a enfrentar desafíos de las diferencias culturales y tomar parte directa en la economía mediante la producción de bienes y servicios.

Los artistas son, por su parte, en palabras de Pérez de Cuellar *“la vanguardia, el vector de innovación, el lazo entre cultura y desarrollo”*. Quien fuera unas veces paria, otras excomulgado, en ocasiones marginado, hoy ha adquirido independencia y dignidad. La cultura y el arte han cobrado una importancia cada vez mayor y más general dentro de nuestras sociedades, y una gran mayoría participa cada vez más de la experiencia estética, como demuestra la afluencia masiva a los museos, espectáculos, cines, y el uso del libro. Incluso donde persisten las desigualdades, el derecho a la cultura se ha convertido ya en una aspiración y una exigencia de los pueblos. Hoy se perfila en el horizonte la cuestión de la promoción de la experiencia artística como medio de creación de la riqueza cultural indispensable para el pleno desarrollo individual y colectivo. El arte atrae a un número cada vez mayor de aficionados, entendidos y profesionales. Va impregnando cada vez más las manifestaciones éticas y políticas de nuestras sociedades. También es un medio eficaz al servicio de la paz, la armonía, el entendimiento mutuo, y puede contribuir a dar una respuesta espiritual a las crisis provocadas por las conmociones económicas y políticas contemporáneas.

A pesar de todo ello, la verdad es que existen muy pocos países en los que el artista disfrute de un verdadero estatuto, que es, sin embargo, la condición primordial para obtener el reconocimiento de su rol y de su status en la sociedad. No creo equivocarme al afirmar que existe en la actualidad una voluntad mundial de propiciar la educación, considerada

como principal motor del progreso humano, pero creo que aún no se ha entendido que el arte es educación en el sentido más elevado de la palabra, una forma particularmente eficaz de educación, ya que el contacto con el arte despierta la sensibilidad hacia todas las formas de conocimiento, incita a explorar las posibilidades del ser humano, favorece la apertura de la mente y estimula la imaginación.

Sin embargo, los artistas o los organismos que trabajan en el mundo de las artes se ven con frecuencia obligados a recurrir a la puerta de las fundaciones filantrópicas o al mundo de los negocios para obtener ayudas. Para que las artes, y en consecuencia los artistas, puedan prosperar en el siglo XXI, es preciso que el Estado reconozca y proteja sus derechos.

Esta protección es hoy más necesaria que nunca. La tecnología abre actualmente a los artistas y creadores nuevos horizontes, pero también constituye una amenaza para sus derechos si no se procede a la necesaria adaptación de convenciones y reglamentos al desarrollo tecnológico actual.

Existen por otro lado vínculos importantes entre libertad de expresión y creación artística, no desdeñables en numerosos países. Medidas específicas de orden social, legal, económico e institucional deberían reconocer el estatus especial del artista. La fiscalidad, la seguridad social, las estrategias de empleo y la formación profesional son otros tantos instrumentos efectivos en relación a ese objetivo. La Recomendación de la UNESCO de 1980, aún cuando hoy siga siendo válida e incluso esencial, no impide que sean necesarias nuevas iniciativas más acordes con la complejidad y mutaciones del mundo actual.

En este contexto, el proyecto hoy hecho realidad, lanzado desde el ámbito del MERCOSUR cultural, gracias al impulso del Ministerio de Educación y Cultura de Chile y, sobre todo, de la Coordinadora Internacional de la División de Cultura, Pilar Entrala, es paradigmático y reviste la mayor

trascendencia, no sólo para el área de MERCOSUR, sino también para toda la región. Esperamos que esta experiencia sea una punta de lanza que permita abrir espacios similares en otros países y generar acciones que coadyuven a la promoción y protección de la creación y la creatividad en toda la región.

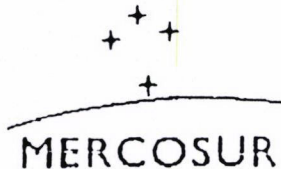
América Latina es una potencia cultural de primer orden que sólo necesitaría aplicar toda su fuerza creativa y creadora para potenciar su desarrollo. Carlos Fuentes afirmaba en uno de sus artículos que raras son las culturas en el mundo con una riqueza y continuidad similares a la de América Latina, y señalaba que *“la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz o la arquitectura de Congonhas do Campo son hechos autosuficientes que no reclaman en ellos mismos ninguna respuesta económica o política, sino que indican maneras de ser, pensar, vivir, vestirse, comer, amar, cantar, hablar, soñar, moverse, luchar”*. Lamentaba, sin embargo, que la riqueza y continuidad cultural latinoamericana nunca haya podido transponerse al terreno de lo económico y a la imaginación política, por una falta de capacidad, que achacaba a la frecuente búsqueda de modelos ajenos a las realidades culturales de la región, para aunar dinamismo cultural con dinamismo político y económico.

Quizá sólo sea necesario dar un mayor espacio, audiencia y participación al mundo de la creación, de la imaginación, para tocar el cielo.

Muchas gracias.

ACTA DE  
MINISTROS  
MERCOSUR  
URUGUAY

NOVIEMBRE DE 2001



MERCOSUR/ RMC/ ACTA No. 02/01  
XIII REUNIÓN DE MINISTROS DE CULTURA DEL MERCOSUR,  
BOLIVIA Y CHILE

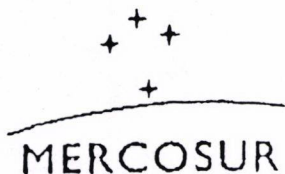
Se celebró en la ciudad de Montevideo, República Oriental del Uruguay, el día 16 de noviembre de 2001, la XIII Reunión de Ministros de Cultura del MERCOSUR, Bolivia y Chile, con la presencia de las delegaciones de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay; y Chile en calidad de país asociado.

Bolivia manifestó la imposibilidad de estar presente en esta Reunión.

Los Ministros de Cultura reafirmaron su convicción acerca del rol de la cultura en lo que se refiere a la consolidación de la paz, la seguridad de los seres humanos, el fortalecimiento de identidades y la formación de conciencias ciudadanas, así como de respeto a los principios democráticos en la diversidad.

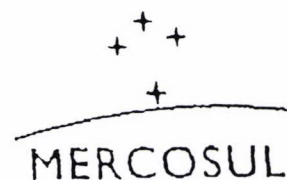
Los Ministros acuerdan:

1. Instar a la formulación de estrategias tendientes al desarrollo de la industria del turismo cultural a nivel regional.
2. Fomentar la capacitación y profesionalización en gestión cultural en los países de la región.
3. Destacar la importancia de la participación de la empresa privada en proyectos de cultura, lo que favorece el proceso de integración.
4. Hacer esfuerzos conjuntos para que los productos culturales de la regional estén presentes en los mercados internacionales.



5. Los Ministros reafirman su voluntad de promover los mecanismos que faciliten la libre circulación de los bienes y servicios culturales en la región.
6. Promover debates, intercambios y acciones de sensibilización con los medios de comunicación orientados a generar compromisos de responsabilidad compartida en la promoción y la difusión de la cultura.
7. Ratificar la importancia de la conclusión del proyecto de Investigación "Las Industrias Culturales: Incidencia Económica y Socio Cultural, Intercambios y Políticas de Integración Regional".
8. Manifestar la preocupación por el tratamiento diferencial dispensado a la Comisión de Cultura de las Comisiones Especiales no Permanentes (CENPES) durante la última reunión de las Comisiones de la OEA en octubre del año 2001.
9. Acoger con beneplácito la presentación de la Antología de Cuentos de Escritores del MERCOSUR y el 1er. CD de Música Popular Contemporánea del MERCOSUR.
10. Aceptar la propuesta de Chile de realizar un Seminario sobre "Derechos Sociales de los Artistas del MERCOSUR Cultural, Bolivia y Chile en Miras a la Integración" en el año 2002, como manifestación de la trascendencia de este tema a nivel de la región.
11. Aceptar la invitación de Paraguay para participar en el Ciclo de Actividades Culturales en el Museo Cabildo de Pilar, Espacio Cultural del MERCOSUR, a desarrollarse en el año 2002.
12. Convalidar las conclusiones y recomendaciones de la IV Reunión de Directores de Archivos Generales de las Naciones





del MERCOSUR en Asunción del Paraguay en setiembre de 2001.

13. Apoyar el trabajo que viene desarrollando el Centro de Documentación Musical del MERCOSUR (CEDOMM) con sede en Montevideo y destacar la labor conjunta en torno a la música, como manifestación cultural, realizada por dicho Centro.
14. Proponer la creación en el Edificio MERCOSUR, sede de la Secretaría Administrativa, de un espacio cultural de integración e intercambio de los países de la región, en virtud de la importancia de la cultura en el proceso de Integración.
15. Aceptar la oferta del Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, presentada por la Organización de los Estados Iberoamericanos (OEI) a los países de la región, en la V Conferencia Iberoamericana de Cultura realizada en Lima, Perú, y poner a su disposición la página Web del MERCOSUR Cultural para formar parte de la misma.
16. Reafirmar el interés de implementar acciones y programas en favor de las personas con capacidades diferentes.
17. Reconocer la importancia de las culturas originarias en la formación de las futuras generaciones, en el proceso de fortalecimiento de la integración de nuestros pueblos.
18. Las delegaciones asistentes agradecen a Uruguay la cálida recepción, las atenciones recibidas y felicitan por la excelente organización de la reunión.