

REVISTA Gestión Cultural

revista de distribución institucional gratuita

AÑO 2 NÚMERO 2

- EDITORIAL / pág. 3
 - “¿ Necesitamos un Secretario o una Secretaria ?”

- EVENTOS / pág. 7
 - “Rosario, tierra de palabras”. / Sonia Britos.

- DOSSIER / pág. 11
 - “Legislación Cultural”.
 - “El derecho de autor en la transnacionalización de la cultura”. / Oscar Guido Finkelberg.
 - “El financiamiento estatal en la producción artística. El Fondo Nacional de las Artes.” / Carlos Paz.
 - “El financiamiento privado en la producción de las artes”. / José Miguel Onaindia.
 - “Los subsidios y los créditos como forma de promoción de las industrias culturales (el caso del cine)”. / Oscar Moreno.

- GESTION / pág. 91
 - “Modelos de Gestión”. / Pancho Marchiaro.

- RESEÑAS / pág. 97
 - “El Gestor cultural – ideas y experiencias para su capacitación”, de Ricardo Santillán Güemes / Emiliano Fuentes Firmani.
 - “Diferentes, Desiguales Y Desconectados. Mapas de la interculturalidad ”, de Néstor García Canclini / Silvano Martinez.

- EL GESTOR VIAJERO / pág. 101
 - “Unos días por la Ciudad de México” / Paula Mascias.

m a r z o 2 0 0 5

Staff

Grupo Editor

Alejandra Sánchez Antelo

Andrés Gribnicow

Catala Melisa

Federico Escribal

Pablo Mendes Calado

Jorge Zuzulich

Diseño

Jorge Salas

Colaboraciones

Carlos Paz

Emiliano Fuentes Firmani

José Miguel Onaindia

Oscar Guido Finkelberg

Oscar Moreno

Pancho Marchiaro

Paula Mascías

Silvano Martinez

Sonia Britos



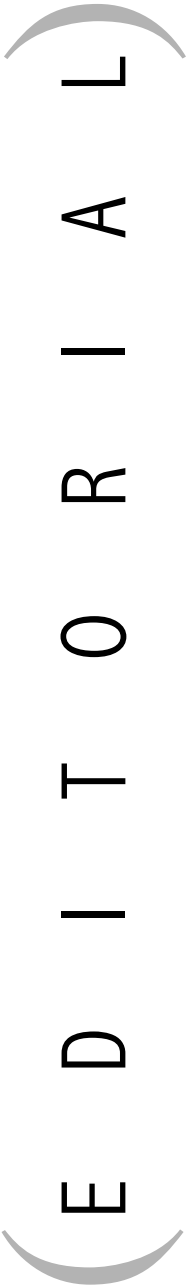
«Esta publicación

es posible gracias al

apoyo de la Universidad

Nacional de Tres de Febrero»

revistagestioncultural@yahoo.com.ar


 EDITORIAL

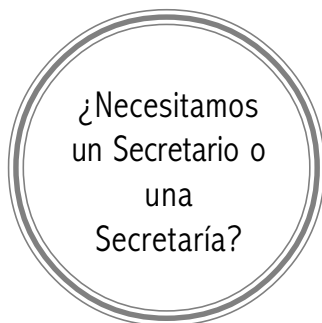
¿Necesitamos un Secretario o una Secretaría ?

Pablo Mendes Calado

«La pérdida de conciencia de los fines que las justifican conduce a las organizaciones a tomarse a si mismas como su propio fin: en la administración pública, es la burocracia por la burocracia misma»¹

Hemos abandonado la modernidad sólida para movernos en un medio líquido. Vivimos la era pos moderna marcada por la

¹ Sérieyx, H.; *El big bang de las organizaciones*; ed. Granica, Barcelona, 1994.



performatividad del conocimiento. El proyecto moderno está inconcluso en tanto no ha logrado la emancipación del sujeto. Ya sea que sigamos a Baumann, Lyotard, Habermas u otros pensadores, lo cierto es que vivimos una condición de época particular, que afecta radicalmente a todos los componentes de la sociedad, organizaciones incluidas.

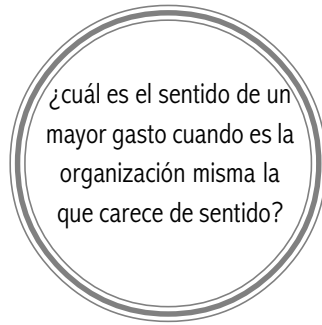
Consecuencia de este cuadro epocal Hervé Sérieyx diagnostica *«la pérdida del norte»*, *«el no sentido»* como una característica de las organizaciones de nuestro tiempo. Pequeñas o grandes, públicas o privadas *«nuestras organizaciones parecen estar a menudo vacías de cualquier otro sentido que no sea el de una búsqueda*

de continuidad».

La Secretaría de Cultura de la Nación, órgano por excelencia del Estado Argentino para llevar adelante sus políticas culturales ¿estará infecta de este mal de nuestro tiempo que recorre el globo?

Según Ignacio Lewkowicz el Estado mismo se ha *«desfondado»*, *«ha dejado de ser programático y ha devenido administrativo»*; ha dejado de ser Nación para devenir técnico-administrativo; el ejercicio ciudadano ha dejado de ser el eje de constitución de la subjetividad, reemplazado por la práctica del consumo.

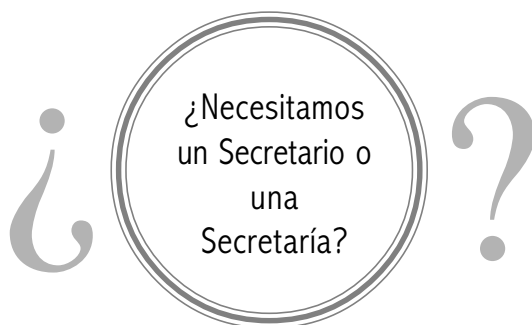
Yendo al caso particular de la Secretaría de Cultura, el pasado 11 de agosto, en el marco de las “Jor-



nadas Nacionales de Políticas Culturales” organizadas por la UNTREF y ante la mayoría de los Secretarios y Directores de Cultura provinciales, el entonces Secretario Di Tella anunció como principal línea política de su gestión un plan para incrementar el presupuesto de la repartición a su cargo. A lo cual los representantes provinciales, sobre todo una interesante y prometedora nueva dirigencia cultural en pleno afianzamiento, respondieron masivamente desplazando el eje de la cuestión del «cuánto se gasta» al «en qué se gasta»; el mensaje era claro: «¿cuál es el sentido de un mayor gasto cuando es la organización misma la que carece de sentido?»

En este cuadro de situación una pregunta se hace ineludible ¿es realmente trascendente quien presida el palacete de Alvear 1690? ¿Di Tella, Nun, Usted o yo?

Según el mismo Sérieyx, entre otros expertos en dinámica organizacional, existe la posibilidad de «*recargar de sentido*» a las organizaciones. En nuestro caso la participación activa, en la configuración de nuevos mandatos, de actores representativos del quehacer en cuestión podría ser un camino; tal el tomado por la Dirección de Museos hace ya un año, sin embargo a la fecha desconocemos se haya llegado a conclusión alguna (mucho menos a la praxis). En este mismo sentido es elogiabile el trabajo em-



prendido por la revista Ramona, en conjunto con el Centro Cultural Rojas y otras organizaciones de todo el país, tendiente a definir las necesidades del campo de las artes visuales en relación a la política cultural, (aquí también) sin embargo lo mejor que obtuvieron del entonces Secretario fue la «promesa de lectura» de las propuestas.

Si estas bien intencionadas iniciativas y otras similares llevan ineludible destino de anécdota es porque requieren de condiciones complementarias para su éxito. Tal vez las más destacadas en este sentido sean las necesidades de: un cambio interno en la organización misma que las haga potenciales receptoras de estas influencias externas

y un liderazgo consciente de la necesidad del cambio, comprometido con él, y con solidez política. Si damos esto por válido es indudable que quien dirija los destinos de la Secretaría de Cultura de la Nación es vital y a todas luces trascendente; más quizá debamos también tener en cuenta que es sólo un factor entre otros en el camino de lograr la Secretaría que deseamos.

Una silla quedó vacante y fue ocupada por alguien nuevo, una publicación como esta debería haber dedicado su editorial al nuevo ocupante pero creímos en esta oportunidad más importante reflexionar sobre el estado de la silla. La próxima vez será ■

(E V E N T O S)

ROSARIO tierra de >> palabras

Por Sonia Britos

Rosario es una ciudad pequeña nacida a los márgenes de un río marrón, hija del destino no fue fundada, por lo tanto no posee un trazado fundacional. Su estructura misma responde al capricho de sus habitantes que se concentraron en torno al puerto y de allí se dispersaron en todas direcciones. Tristemente celebre, en más de una ocasión ha sido líder indiscutida entre las ciudades con mayor índice de desocupación. Pero hoy la lengua española le da la posibi-

lidad de demostrar que esta resurgiendo y hoy se ofrece al mundo con sus bellezas y las mismas ansias de progreso que le dieron luz. Probablemente sus orígenes mestizos entregaron a sus habitantes una voluntad férrea, ya que la mayoría de los pobladores de Rosario cuenta entre sus abuelos o sus padres inmigrantes europeos principalmente Italianos y españoles, también conviven con ellos migrantes latinoamericanos y comunidades indígenas.

Esta contextualización es necesaria para comprender la importancia del evento para todos los ciudadanos, el Tercer Internacional Congreso de la Lengua Española.

Hay dos cuestiones que me parecen pertinentes retomar. En primer lugar las obras que el congreso deja en la ciudad y en segundo lugar, los eventos que en torno a él se

realizaron y las reflexiones de algunos de los participantes que quedan.

Quiero partir de un evento singular y sin precedentes, al menos en Rosario. El Congreso de la Lengua para Niños, el mismo se realizó en lugares para la recreación de los niños, como ser: La Isla de los Inventos, el Jardín de los Niños y

la Granja de la Infancia y contó con la participación de más de 2.500 niños y delegados de comunidades indígenas de países como Ecuador, Perú y Guatemala entre otros.

El objetivo fue reflexionar sobre el

futuro de las palabras y su poder para modelar y transmitir identidad. El evento se desarrolló a través del debate pero también a partir de juegos, inventos y construcciones, dejando para todos, la muestra que se expone en La isla de los inventos hasta el próximo

«Tristemente celerbre, en más de una ocasión ha sido líder indiscutida entre las ciudades con mayor índice de desocupación.»

año.

La visita de personajes de relieve internacional promocionó la realización de diferentes obras que embellecieron la ciudad y que todos los rosarinos, y todos lo que se acercan a esta ciudad, seguirán disfrutando. Entre ellas cabe destacar la recuperación y restauración de edificios que constituyen patrimonio histórico de

la ciudad como el Teatro El Circulo, que fuera una de las principales sedes del congreso. También allí se inauguró el evento y se homenajeó a Ernesto Sabato, en un acto multitudinario ya que, por solicitud

del mismo escritor, las puertas del teatro se abrieron para todos. Este reconocimiento formaba parte de las actividades del congreso y solo unos pocos podían acceder (antes del mencionado pedido), ésta es tal vez una de las mayores críticas, su carácter elitista y restrictivo.

Cabe destacar hechos de relevancia como las obras de puesta en valor del Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" que posibilitaron que dicha institución pueda formar parte a partir de ahora de los circuitos internacionales de arte, y la inauguración del MACRO (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario). El mismo tiene sede en

los ex silos Davis, un edificio de diez pisos a orillas del río que el día de apertura sus puertas se abrieron hasta media noche para que todos pudieran visitarlo. El mismo cuenta con numerosas obras y en la gala inaugural dedi-

«El Congreso de la Lengua para Niños, reflexionó sobre el futuro de las palabras y su poder para modelar y transmitir identidad..»

co una exposición al artista plástico Lucio Fontana.

El día de la inauguración una marcha multisectorial se acercó a las inmediaciones del teatro el Circulo. Allí las cámaras entrevistaron a un indígena toba y le preguntaron sobre si se oponía al evento, el res-

pondió que no, que solo hubiese querido que los invitaran a participar. El lema de la marcha era terminemos con los 512 años de conquista y de manera paralela se realizó un Congreso de las Lenguas. Quisiera detenerme aquí.

En el congreso se realizaron exposiciones diversas cuya centralidad, a pesar de todo, me atrevería a decir que fue la identi-

dad y no solo la identidad lingüística.

Somos mestizos que hablamos una lengua mestiza, heredada del conquistador y que hemos ido enriquecido, modificando al ritmo de una América subsumida y esclavizada que aprendió a reclamar libertad y

tomo la lengua pura y castellana y la vistió de colores y le imprimió ritmo. Hace más de quinientos años comenzó un etnocidio sin límites, que se ha reproducido socialmente.

Cada lengua que se pierde es una

forma distinta de concebir el mundo que se pierde. Somos hijos del conquistador y el conquistado. Nos impusieron su idioma, hoy él nos permite reconocernos en las diferencias y comprender al otro, el español ya no es la lengua del conquistador es la lengua que nos permite conquistar la palabra, con ella entendemos a un cubano en su re-

volución, a un zapatista en la selva, a un salvadoreño en su tristeza. No debemos olvidar lo sucedido pero tampoco dejar de proyectar el futuro. La palabra circula y se adueña de los espacios. La diversidad enriquece y nos permite reencontrarnos en

«Cada lengua que se pierde es una forma distinta de concebir el mundo que se pierde. Somos hijos del conquistador y el conquistado.»

nuestro origen. Quisiera cerrar con las palabras de Ernesto Cardenal "es el mestizaje del lenguaje la razón de ser de cada pueblo porque toda cultura es intercultural" (Ponencia. III Congreso Internacional de la Lengua Española) ■

R
E
S
S
O
D

legislación CULTURAL



El crecimiento absolutamente no previsible, a finales de los '60, de las denominadas industrias culturales hasta un nivel que se extiende a la mayoría de los actos que componen la vida cotidiana y como consecuencia a la producción de valor que entorna toda la conformación sociopolítica hicieron que la mayoría de los organismos multinacionales empezaran a pensar a la cultura como un requerimiento necesario del desarrollo y en que forma regular su producción y distribución.

Aquel crecimiento específicamente trasnacional de las Industrias Culturales hizo necesario comprender el rol de los Estados Nacionales y las concepciones de lo nacional ante las nuevas situaciones que se crean. Una vía sería pensar en el atrichenramiento en los límites de un estado y "resistir la penetración" (como en Albania de principios de los '90) La otra aceptar la interacción, olvidarse de las aduanas rígidas y pensar en como integrarse en positivo, interactuando entre los estímulos trasnacionales con las culturas nacionales.

El otro tema de los '90 es el retiro del Estado (y

también de los filántropos) de la producción de los eventos en el sector de las artes. Lo que abrió el espacio a la participación privada, desde las diferentes formas de auspicio o patrocinio, en la producción de aquellos eventos.

A los efectos de tratar sobre las posibles respuestas que nuestra legislación presenta ante este cuadro situacional, es que desde Revista Gestión Cultural, en conjunto con la Cátedra de Marketing Cultural a cargo del Dr. Oscar Moreno, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, se organizó en septiembre de 2004 el Seminario: Legislación Cultural.

La problemática del seminario se conformó de cuatro grandes temas:

El primero: el derecho de autor marcado por la enorme paradoja que un instituto del derecho público que se originó para proteger al artista (al productor de la obra de arte) se ha transformado en uno de los fundamentos mismos de las grandes ganancias de las empresas que desarrollan las industrias culturales. El tema del derecho de autor, trae aparejado la consideración de las formas del comercio internacional de estos bienes intangibles.

El segundo: las formas que asume el estímulo y la promoción de las industrias culturales nacionales. El caso más típico es el del Cine y las Artes Visuales. ¿Por qué la industria del cine en un país - que no sea los EEUU - debe ser subvencionada para subsistir?.

El tercero: las formas que adquiere la participación privada en el financiamiento de la producción cultural. Por un lado el problema que tienen, con la actual legislación, los organismos públicos (Museos, Centros Culturales, Teatros) para recibir aportes privados y para entregar beneficios a cambio de esos aportes. Por el otro cuales pueden ser los beneficios de quienes aporten. Allí aparecen, desde el punto de vista legislativo, dos cuestiones: uno es de la regulación del mecenazgo (asumiendo la terminología que se puso de moda con la discusión legislativa) y el otro, un poco más universal, es el de la política de los incentivos fiscales en esta materia.

El cuarto: el financiamiento estatal en el área de la producción cultural, desde la previsión presupuestaria hasta los organismos específicos para ello, pero que a su vez se cruzan con las diferentes jurisdicciones propias de una organización federal del Estado.

En esa oportunidad se contó con el aporte de destacados profesionales en la materia. El Dr. Oscar Guido Finkelberg, uno de los abogados que más se ha especializado en el tema de los derechos de autor. El Dr. José Miguel Onaindía, profesor de Derecho Constitucional de la UBA, ex presidente del INCAA y asesor legislativo. El Dr. Carlos Paz, profesor de Gestión Cultural en la Universidad del Salvador y representante (en los últimos catorce años) del Banco Central en el Directorio del Fondo Nacional de las Artes. Y el Dr. Oscar Moreno, titular de la cátedra de Marketing Cultural de la UNTREF.

Seguido se transcriben las ponencias que fueran presentadas en el mencionado Seminario ■

El derecho de autor en la transnacionalización de la cultura



*Dr. Oscar Guido Finkelberg**

Para ubicarnos en el tema que vamos a tratar que es el derecho de autor, primero vamos a hacer una reflexión sobre lo que es el derecho, las normas jurídicas que regulan una vida en sociedad.

Normalmente las normas jurídicas se van construyendo muy lentamente a través del tiempo, a través de la costumbre y a través de prolongados espacios en el tiempo, es decir que habitualmente las normas de derecho van un poco a la zaga de la realidad de la sociedad en donde se viven. Es decir, que las modalidades de las sociedades, las costumbres de las sociedades, la forma de vida adoptada por esas sociedades, se ven reflejadas

* Es uno de los abogados que más se ha especializado en el tema de los derechos de autor, con trabajos publicados sobre el tema y defensor de muchos autores argentinos.

luego en las formas jurídicas, pero como consecuencias. Es decir, siempre hay como un distanciamiento temporal. Por eso a veces a las personas ajenas al mundo del derecho les resulta relativamente risueño cuando los abogados se expresan por ejemplo diciendo 'la reciente reforma del Código Civil' que fue en el año 1968. Para los términos jurídicos hablar de décadas o de cincuenta años parece una cosa muy cercana en el tiempo, teniendo en cuenta que las instituciones básicas jurídicas en Occidente vienen o tienen sus profundas raíces en el Derecho Romano, con lo cual ya estamos hablando de unos cuantos siglos. El derecho de autor es un derecho nuevo a pesar de que ya tiene algunos siglos de vigencia y de instalación. Pero dentro de lo que son las ramas del derecho aparece como una de las ramas más novedosas.

¿Dónde insertamos los derechos de autor? Los derechos de autor o derechos intelectuales se insertan en un marco más amplio que es lo que se llama la propiedad intelectual. Hoy la propiedad intelectual está integrada por el derecho de autor, es decir la relación de los creadores con sus obras, los derechos de marcas y patentes, los derechos de diseño industrial, secreto comercial, protección de semillas, fitogenia, etc., es decir que hay un abanico muy amplio que incluye los llamados 'derechos inmateriales', no derechos directamente sobre las cosas sino sobre bienes inmateriales. Esta esfera de la propiedad intelectual comienza históricamente, tiene sus primeras raíces en el derecho de autor, y el derecho de autor en la historia de la humanidad no es un fenómeno tan antiguo. Las primeras manifestaciones del derecho de autor aparecen vinculados y con relieve a partir de un hecho fundamental en la historia de la humanidad que es la aparición de la imprenta. Hasta la aparición de la imprenta, la creación era una creación de tipo individual generalmente amparada por algún sistema de mecenazgo, donde la circulación de la obra estaba absolutamente limitada. Había una relación inmediata entre el autor, la creación y una escasísima o pobre difusión, que se podía dar simplemente por el sistema de copiado. Los famosos copistas, a través de un sistema muy oneroso, de enorme dificultad y además reducido por el mundo de gente habilitada para la lectura (generalmente sectores de la iglesia) sectores que en ese momento eran los dueños del conocimiento. La aparición de la imprenta, dicen algunos autores y yo estoy de acuerdo, significa en la historia de la humanidad algo así como la invención del arado con respecto a la propiedad de la tierra, es decir, un verdadero cambio

cualitativo en la relación de la creación autoral.

¿Qué permite la imprenta? Permite la rápida y numerosa difusión de obras. Esto implica desde el punto de vista de los distintos regímenes políticos, un sistema altamente peligroso. Las ideas se pueden comunicar y difundir con una velocidad y una posibilidad que hasta ese entonces era inusitada, era imprevisible. Curiosamente este control de la obra, digamos, esta protección de las obras no nace como una protección directa a los autores sino que nace como concesiones que se hacen a los editores o imprenteros y la semilla del derecho de autor aparece allí. Es decir, realmente, que nace el derecho de autor como una forma de control y de censura, por que las obras que se podían imprimir eran aquellas que estaban habilitadas por la Iglesia y que evidentemente su contenido no les resultaba perjudicial. Recién a partir del siglo XVI comienzan tímidamente las primeras legislaciones que ponen el acento en el autor y no en el imprentero o en el editor. Se señala como antecedente histórico, como si fuera un jalón el año 1710 en Inglaterra la primera ley que contempla y regula los derechos propios de los autores, que es conocido como el Estatuto de la Reina Ana. Esta primera legislación, incipiente, modesta en ese entonces, estableció como posibilidad para los autores el de disponer de las obras por el período de diez años, es decir, comienza por reconocer una suerte de propiedad o de exclusividad a los autores para poder disponer del fruto de su trabajo. Donde el derecho de autor aparece realmente en su esplendor es a través del siglo XVIII y el Iluminismo y hace su aparición importante en escena con los aires de la Revolución Francesa.

A partir de esta explosión de la imprenta, del mejoramiento del sistema de impresión y de circulación de los libros, el abaratamiento de los costos en la producción industrial del libro, evidentemente es la primera gran forma de comunicación y difusión del pensamiento humano, no hay otro medio de difusión durante siglos que le pueda siquiera igualar a lo que significa la difusión a través de la imprenta. Recién a partir de la invención del fonógrafo y de los medios audiovisuales, digamos la incipiente cinematografía que se produce recién dos siglos después, comienzan otras vías de difusión y otras vías de comunicación, hasta llegar a lo que hoy se denomina 'la galaxia Marconi', que se incorpora con los medios altamente tecnológicos, con los sistemas de comunicación inalámbricas, con Internet y con la velocidad de la comunicación que hace lo que se ha

denominado la crisis del derecho autoral. Se generan verdaderas situaciones de lagunas de las leyes, por que la velocidad de los fenómenos tecnológicos y de las innovaciones tecnológicas echan por tierra muchos de los conceptos básicos que hasta entonces se venían manejando, y además echan por tierra los criterios que de alguna manera parecían inconvencionales. ¿Cuál es la característica común que tienen estos sistemas? Estos elementos que hacen a la propiedad intelectual y que se van agregando a través del tiempo en la familia de bienes inmaterial, tales como las patentes, las marcas, los modelos industriales, el común denominador que tienen es que la relación del sujeto propietario con el objeto del derecho no es una relación inmediata, la relación inmediata tradicional del dominio o del derecho de propiedad. Es decir, el dueño de la tierra que tenía allí la tierra, la casa, la propiedad, o los bienes de producción, acá se trata de bienes inasibles, por eso se llaman bienes inmateriales. Y la característica de estos bienes inmateriales es que no se agotan con su uso, como se puede agotar un bien de consumo, sino que a medida que se reproducen se van enriqueciendo y se van generando nuevas unidades. Un autor que crea una obra y esa obra se reproduce no se agota con su consumo, con su lectura o su utilización, sino que cada vez que esa obra es reutilizada, es reimpressa, es de alguna manera copiada, se vuelve a producir y a reproducir esta obra. Esto implica una imposibilidad de relación del creador con el producto de su trabajo en la medida que una vez que sale de sus manos resulta incontrolable el sistema de circulación o el sistema de reproducción. Por eso lo que caracteriza a estos derechos es el carácter monopolístico, es decir, los derechos intelectuales tiene marcadamente un carácter monopolístico. Esto quiere decir que en definitiva es el titular de estos derechos el que dispone el cuándo, el cómo y por quién van a ser utilizados. Este tema del monopolio del derecho de autor en el caso específico, ya no de otros derechos de bienes inmateriales, pero si en el caso del derecho de autor, tiene la característica de lo que se llama el monopolio reforzado o el monopolio de doble vuelta. Por que el monopolio implica la posibilidad de impedir que otro utilice el bien. Con el monopolio del producto intelectual se da una circunstancia muy particular, porque cada creación intelectual es única y exclusiva, es decir si en un producto comercial hay una suerte de monopolio por razones económicas, monopolio de hecho, o monopolio de derecho, el producto puede tener un producto sustitutivo; puede haber un monopolio con respecto a una

determinada bebida, pero puede haber una bebida que haga 'las veces de', es decir que sea realmente sustitutiva en el mercado; con las obras intelectuales, cada obra es única y exclusiva. Para la persona que quiere leer un libro de fulano de tal no es lo mismo el libro de otro autor ni otra obra de ese mismo autor. Entonces la característica fundamental del derecho de autor es la creación de un derecho monopólico a favor del autor, es decir este es el nacimiento del derecho de autor: un monopolio que tiene la característica especial y reforzada en el sentido que no hay un producto alternativo o sustitutivo de esa creación. Esto nos lleva a entender que históricamente se ha producido una suerte de tensión social entre la protección del derecho de los autores como forma de preservar la creación y de otorgarle el monopolio de su explotación, y el interés de las sociedades, o de la comunidad o de la sociedad en general por tener acceso a las obras y la posibilidad de disfrute. Este tema, que es el tema en definitiva central de la legislación nacional e internacional, es el permanente encuentro, la permanente tensión entre la protección de un derecho individual o pluri individual y el derecho colectivo o el derecho de una sociedad de acceder al conocimiento y acceder a las obras.

Desde antaño, digamos a partir de la generación de la imprenta y de la difusión de las obras, se fueron generando en las distintas legislaciones de los distintos países normas de protección de los derechos de autor. Pero además como la característica de una obra intelectual es la de su fácil circulación, precisamente por que son elementos intangibles y la imprenta permite, o no solo la imprenta, sino la posibilidad de circulación del libro, por que todos los países tienen medidas de protección en cuanto a no generar barreras aduaneras para la circulación de obras intelectuales como forma de colaboración al desarrollo cultural nos encontramos con que existen normas de orden internacional que han puesto algún criterio de orden en esta dispersión de protecciones autorales y esta gran obra de creación internacional colectiva data del siglo XIX. En el siglo XIX, alrededor de 1860, se genera el gran tratado internacional de protección a las obras del derecho de autor que es la Convención de Berna. Esta convención que ya lleva un siglo y medio de haber sido efectuada, sigue aun vigente hoy y, prácticamente, la totalidad de los países del mundo, con muy pocas exclusiones, han adherido a este sistema. Este sistema establece, no vamos a entrar en detalles de la convención por que sería muy extenso, un sistema de protección con estándares mí-

nimos, es decir, internacionalmente se conviene un sistema de protección de las obras, con plazos mínimos de protección, y fundamentalmente lo que se ha buscado a través de estos convenios internacionales es la posibilidad de una protección efectiva e inmediata en los países donde se reclama la protección sin necesidad de complejas tramitaciones.

Desde el origen del derecho de autor, estos derechos se han perfilado con cierta individualidad con respecto a otros derechos de la propiedad intelectual como decía antes del caso de las marcas, de las patentes o secretos comerciales, etc., y es que el derecho de autor tiene una doble connotación porque tiene una profunda implicancia económica, como es obvio, porque la explotación y la comercialización de los derechos de autor hace a toda una estructura económica de tipo patrimonial. Pero fundamentalmente lo que caracteriza el derecho de autor de los otros derechos es un haz de facultades que tienen los autores que se llaman genéricamente derechos morales. Se entiende que toda obra es un producto de la inteligencia y de alguna manera se trasmite en la obra la individualidad y la personalidad del autor. Es decir, es una proyección de la personalidad del autor. La obra no es algo desvinculado del autor, algo que se generó y que está en frente del autor, sino que la obra es la proyección de su propia personalidad. Entonces, estos derechos morales que son muy específicos y muy particulares del derecho de autor implican para el autor la posibilidad de tener el control de la obra o el control del ejercicio de derecho sobre su obra, más allá de los derechos económicos. Para ser más claro, si un autor se desprende de los derechos económicos de su obra, no se desvincula de su obra, como alguien que vendió un auto y a partir del momento que se hizo la operación el auto pasó a ser propiedad de otra persona y no tiene nada más que ver con ese vehículo, en el caso del derecho de autor esa vinculación entre autor y obra va a perdurar eternamente, no va a tener un plazo de agotamiento. Este derecho moral se caracteriza en varias facetas, pero fundamentalmente en el derecho a ser reconocido como autor de la obra, tradicionalmente se lo mencionaba como el derecho a la paternidad. El derecho a la integridad de la obra, es decir, el derecho a que la obra no sea mutilada, no sea afectada, el derecho al retiro de la obra, es decir, un autor que escribió una obra, opinó sobre determinados temas y en un determinado momento su vida cambió de idea y quiere retirar de la circulación esa obra es un derecho que la legislación le concede. Esta característica del derecho de autor,

poniendo un especial énfasis en el derecho moral, ha generado históricamente un enorme y profundo divorcio que se ve con toda crueldad al día de hoy. El derecho de autor que nace en la concepción europea y que es la que recogen los sistemas de los países de América del Sur, excluyendo a los países de influencia anglosajona, es lo que se llama el derecho de autor europeo, donde el aspecto del derecho moral hace a la esencia de la concepción del derecho. Es decir, para el derecho europeo, el derecho de autor es un derecho que tiene un contenido patrimonial. Pero como si fuera una moneda o una medalla, de la otra cara tiene el derecho moral, y ambos van vinculados, no se puede desprender del derecho económico al derecho moral, el derecho moral seguirá en cabeza del autor en forma imprescriptible y siempre tendrá el derecho a reivindicar la paternidad de la obra, a proteger su obra contra mutilaciones, deformaciones, etc. Curiosamente, en el derecho anglosajón y obviamente recogido plenamente por la legislación de Estados Unidos, rigen lo que se llama el sistema del copyright, que es la presión que el lenguaje ha incorporado casi como sinónimo del derecho de autor y que no lo es así. copyright significa en su traducción literal derecho de copia, indica quién es la persona que posee los derechos sobre la explotación de la obra. En el copyright del derecho anglosajón el acento se pone sobre la cuestión económica, lo que interesa para el copyright es quién es la persona que tiene la titularidad de los derechos, es decir, quién es el explotador posible de esos derechos en el aspecto económico. Recién después de muchísimas luchas y también movidas por intereses económicos, en los últimos años en la legislación norteamericana se ha incorporado tímidamente la cuestión del derecho moral, pero exclusivamente para obras de arte aplicada, en un reducto bastante limitado. Esta histórica división entre el derecho europeo, seguido por los países de América de respeto al derecho moral de los creadores, y el sistema del copyright, poniendo el acento exclusivamente en los derechos económicos, es lo que ha llevado a las enormes dificultades de compatibilización en materia de tratados y en materia de explotación de obras.

La irrupción de los medios de comunicación, que hoy determinan lo que se llama la sociedad de la información ha producido una enorme transformación en la utilización de las obras de autor. Esto implica que las obras se reproducen, circulan y se pueden disfrutar y obtener con una facilidad que antes sería impensable. Pero al mismo tiempo esta explota-

ción se ha ido alejando cada vez más de la posibilidad del control de los autores para pasar a ser la materia prima de enormes sectores con interés económico en el mundo de las comunicaciones, en el mundo de las ediciones de libros.

El derecho de autor, que de alguna manera estaba, no apartado, pero discriminado en el buen sentido, a un costado de los grandes arreglos comerciales internacionales, se ha incluido en los capítulos de la Organización Mundial de Comercio. Lo que tradicionalmente fue la OMPI, que era la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual desplazó el tema del tratamiento de los derechos de autor en el orden internacional a la Organización Mundial de Comercio. En el año 1994, se genera el famoso tratado conocido como TRIPS, que es el tratado que regula internacionalmente todos los que son derechos intelectuales en su expresión más amplia, incluyendo los derechos de autor con la característica que deja expresamente excluidos los derechos morales. Con lo cual muchos autores sostienen que es de alguna forma un anticipo de la muerte del concepto de derecho de autor en el sentido tradicional. Es decir, el derecho de autor que nace como un respeto a la creación, nace como un respeto a la persona humana, al punto tal que el derecho de autor como tal fue incorporado a la Declaración de los Derechos del Hombre, fue incorporado en prácticamente en todo el constitucionalismo de los últimos siglos.

Es reconocido como un derecho esencial del hombre, es reconocido como un derecho humano, pero en su traducción en la faz práctica se va quitando al autor su posibilidad de control de la obra, se vuelca y se pone el acento en el aspecto económico, se reduce enormemente la protección en cuanto a los derechos morales y se produce un fenómeno que es la elevación de derechos de tipo empresarial. Es decir, el derecho de autor por su propia concepción es un derecho de persona física por que no se concibe la creación por otro lado, hoy se ha convertido en las grandes esferas de producción en un derecho de empresa, es un derecho cuya titularidad la ejercen grupos económicos. En el cine, el productor de cine, los organismos de radiodifusión, los grandes grupos editoriales que obtienen la cesión de estos derechos de explotación, el autor queda despersonalizado con respecto a su obra. Deben aceptarse, a través de la explotación, restricciones como por ejemplo la posibilidad de modificar la obra. Esto

pasa a integrar un plano de una mercancía más en este mundo de empresas multinacionales.

Para no complicarnos mucho, les digo que al lado del derecho de autor, existen los llamados derechos conexos, que no son derechos de autor, pero tienen un grado de parentesco con ello, por eso se habla de conexidad. Derechos anexos o derechos conexos, que básicamente encuentran su origen en el derecho de los artistas e intérpretes, es decir, un intérprete de una obra, no es el autor de una obra, pero tampoco está desconectado del aspecto creativo. Para proteger a los intérpretes se ha ido generando los llamados derechos conexos. Son derechos que están, de alguna manera, conectados, emparentados o vinculados con el derecho autoral. Este crecimiento de los derechos conexos ha tenido un desarrollo, a mi criterio, perverso, porque las grandes compañías discográficas han generado un incremento, una inflación del derecho conexo, obteniendo convenciones internacionales por las cuales se les reconoce a las compañías discográficas, al productor fonográfico, derechos similares a los de los autores de la obra. Esto quiere decir que se entiende, a mi gusto muy forzosamente, que los productores fonográficos al realizar la fijación fonográfica, combinar los elementos, seleccionar la música, elegir los intérpretes, etc., están desarrollando una suerte de labor autoral o de labor creativa, y esa labor creativa, han exigido y ha obtenido un reconocimiento.

¿Qué implica? Que cuando hay una obra musical fijada no solamente se le reconozcan derechos al autor de la música, al autor de la letra y a los intérpretes, sino también al productor fonográfico por la ejecución pública de estas obras. Esto ha significado un enorme crecimiento en esta materia de los derechos conexos, simultáneamente con un debilitamiento de los derechos autorales.

Este es otro tema que también está vinculado con la problemática de la internacionalización del derecho de autor, que es la imposibilidad de los autores de controlar en forma directa la explotación de sus obras. Ya no solo por la sumisión que significa la capacidad de negociación con los grupos editores o con los grupos difusores, sino a través de la imposibilidad de controlar la real explotación. Imagínense el autor de una obra que tiene que discutir su contrato de edición con una empresa editora multinacional, o un autor o intérprete que tiene que discutir con un sello discográfico de la magnitud de los que conocemos. Realmente son situa-

ciones de desigualdad absoluta en el plano de la relación contractual y de la libertad contractual, lo que lleva a convertirse en lo que los abogados llamamos a estos contratos una suerte de contratos de adhesión, donde el margen de libertad es tan estrecho que lo que queda como posibilidad es aceptarlo o no, pero difícilmente poder discutir el contenido de sus cláusulas. No hay posibilidad de discusión, de libertad en el plano contractual. Esto se ve con profunda crudeza en el ámbito de los derechos autorales. Como paliativo a esta dificultad de los autores de contratar directamente sus obras, de gestionar directamente sus obras y como forma además de controlar los lugares y las posibilidades infinitas que las obras tienen en el globo, se han ido gestando con el tiempo las llamadas sociedades de gestión o sociedades de autor.

Yo sobre esto quiero hacer alguna reflexión porque hay un dato que me parece que es muy interesante: en el mundo funcionan las sociedades de autores, hay sociedades de autores en todos los países que representan los intereses de los creadores para intermediar con los usuarios de las obras. En la Argentina hay tres entidades que son clásicas, una es SADAIC, que es la sociedad argentina de autores y compositores de música, ARGENTORES, que es la que tiene que ver con todo lo que significa obras de teatro, de cinematografía, etc., y otra entidad que se llama ADICAPIF, que es una entidad formada por los representantes de los productores de fonogramas con la Asociación argentina de Intérpretes. Es decir, cada vez que se vende un disco lo que se está vendiendo, lo que el adquirente recibe es el derecho a su uso privado, al uso individual, cuando ese CD circula o es utilizado en usos secundarios, para animación, para hotelería, para difusión por cualquier otro medio, genera un derecho a favor de los derechos conexos. Esos derechos conexos, como les decía los productores discográficos han puesto su mano en ello y son una suerte de socios con los intérpretes, y han formado una sociedad reconocida legalmente, que es bastante extraña, porque se parece a un engendro raro entre patrones y empleados, como una especie de sindicato obrero-patronal todo junto que se llama ADICAPIF, que es la Asociación Argentina de Intérpretes y la Cámara de Productores Fonográficos. Pero lo que yo les quería decir con respecto a las sociedades de gestión, que me parece que es un dato interesante para tener en cuenta, es lo siguiente:

Son controvertidas las sociedades de gestión en cuanto a si deben o no tener un poder monopólico. Monopólico en el sentido de exclusividad de representación. Es una discusión que se parece, por supuesto con marcadas diferencias, a la discusión acerca de si el sindicalismo debe tener sindicatos únicos por actividad o debe haber una plena libertad sindical. Por un lado la plena libertad sindical da la idea de una mayor posibilidad de opción, de evitar enquistamientos, etc., pero por otro lado es cierto que una multiplicidad de organizaciones sindicales en una misma actividad debilita el poder de negociación. En general las sociedades de autores se han agrupado en sociedades únicas, por lo menos por rama de actividad. En la Argentina, históricamente existía desde hace muchísimos años, SADAIC y ARGENTORES como viejas entidades representativas de distintas esferas de autores. Consigue SADAIC un estatuto legal en el año 1968 por la cual legalmente es emplazada, es una entidad mutual, es una entidad civil; es emplazada como única y exclusiva representante de los autores musicales nacionales y extranjeros. Años después, en el '73, Argentores obtiene un estatuto similar. En el mundo, cuando se inician estas sociedades de gestión, obviamente los poderes políticos tratan de tener una suerte de control, pero curiosamente la legislación argentina, la que crea SADAIC y la que crea ARGENTORES, está tomada y prácticamente está calcada de la legislación fascista española del año '41 de Primo de Rivera, o sea que nosotros seguimos con una legislación típica del proceso fascista de la década del '40 de España. En España en el año 1987 se deroga todo este sistema de entidad única y se permiten las distintas entidades. Así es como hoy en España coexisten con perfecta armonía distintas entidades para distintas actividades. En Italia existe todavía la sociedad única autoral, pero no obstante lo cual la afiliación o la adhesión es voluntaria. En la Argentina un autor no puede negociar su obra si no es imperativamente a través de SADAIC, en el caso de una obra musical. Una persona mayor de edad, con pleno uso de su raciocinio, de su capacidad, no puede convenir una explotación de la obra si no es a través de esta entidad monopólica que tiene una representación similar a la de un menor incapacitado. El autor está impedido de disponer de su obra en forma directa y personal, sino a través de estas gestiones que en la Argentina han venido siendo muy cuestionadas, porque la idea es que estas entidades tengan una gestión eficiente y que la remuneración o

los costos de esta gestión sean proporcionados a los montos de la recaudación. Lamentablemente los números nunca han dado la satisfacción esperada. Los costos administrativos y los costos de gestión en alguna medida parecen exagerados y desproporcionados con respecto a los montos reales de recaudación. Estas entidades tienen convenios con otras entidades similares de distintos lugares del planeta para que se produzcan las compensaciones. Un autor argentino que recibe derechos en México, debería recibir por esta vía las compensaciones económicas como SADAIC retiene los fondos para pagar autores de otros países. Esto ocurre en el mundo de las obras cinematográficas, las obras teatrales, las obras audiovisuales, las obras musicales, no así en el libro. En el libro, históricamente, los autores se han negado a tener entidades de tipo exclusivo y monopólica sin perjuicio que hayan asociaciones autorales, pero que tienen un sistema de libre adhesión o participación, es decir, no son en modo alguno entidades obligatorias.

La legislación argentina data del año 1933. Es una ley que en su momento fue una ley de avanzada; hoy ha quedado obsoleta en muchos aspectos. Se le han hecho distintos parches para adecuarse a la legislación internacional de la cual la Argentina participa, inclusive en este convenio TRIPS, y que básicamente apuntan a un tema que hoy resulta el tema de preocupación fundamental de los grandes grupos económicos, que es el tema de la protección contra la piratería.

Este hoy es el titular más importante, es el tema vedette, la protección de los derechos contra el uso indebido. Cuando una obra sale de la esfera del autor y el autor la comunica, lanza algo al viento, es imposible el control minucioso de la obra. La avanzada tecnológica, la existencia de sistema de grabación, de digitalización, de fotocopidora, de fax, de comunicación de archivos de persona a persona han hecho que esto se haya convertido en una suerte de fenómeno incontrolable. La preocupación que existe hoy en el mundo para proteger estas cuestiones y las que han llevado a que el derecho de autor se haya incorporado en la preocupación de la Organización Mundial de Comercio, es poner un límite, trabas o dificultades para evitar que haya países que avalen o toleren este tipo de violaciones, que en algunos casos llegan a ser absolutamente groseras. La piratería ha ido avanzando con tal grado de perfección que ya no es el producto visiblemente copiado. Lo cierto es que estas copias que en un

tiempo podían ser pobres o podían ser deficientes, pero que igual obstaculizaban los ingresos de los autores y los productores, hoy se ha convertido en un fenómeno casi imparable. Fenómeno que se multiplica enormemente a través de lo que es hoy la explotación de las obras o su incorporación a través de Internet.

Me gustaría hablar del tema de Internet. El principio es que cada autor dispone de su obra, tiene una facultad monopólica y esa facultad monopólica la puede ejercer por sí o a través de un sistema de comercialización. Recuerden que la legislación argentina adhería a los principios de la legislación europea, en donde el derecho moral siempre va a mantenerse en cabeza del autor y este derecho está fuera del comercio, por lo tanto va a poder ser ejercido por el autor aun habiéndose desprendido de los derechos económicos. Pero en materia de derechos económicos, el autor puede vender su obra, ceder su obra y se desconecta de su explotación. El autor forzado por razones económicas, muchas veces vende la obra, se desconecta del resultado económico y esa obra puede llegar a tener una explotación y una dimensión que nada tiene que ver con el precio inicial pagado.

En muchas legislaciones se prohíbe el sistema de comercialización total. Entonces, ¿qué hace la ley? Viene a poner un cierto orden, un cierto equilibrio en ese desequilibrio que existe. En la realidad económica existe hoy otro fenómeno, también de despersonalización del derecho de autor, que es la atribución originaria de las obras a personas jurídicas y no a personas físicas. Esa obra colectiva, donde se despersonaliza el trabajo individual de los distintos colaboradores, aparece originariamente como de autoría de la propia empresa productora. Lo mismo ocurre con el tema del cine, donde a pesar de que la ley establece que reconoce derechos al guionista, al productor, al autor de la obra musical, y ahora al director. Sin embargo, en la práctica ocurre que la mayor parte de los derechos, si es que no la totalidad de los derechos de los distintos coautores o los distintos participantes son cedidos a las productoras. Con lo cual en la práctica económica los derechos autorales son manejados por las propias productoras. Una cosa es el cuadro legal potencial y otra cosa es la realidad económica. Esto marca una suerte de divorcio entre la realidad y lo que nosotros quisiéramos de la realidad. Si la realidad es que los autores, desde el punto de vista legislativo tanto nacional como internacional,

gozan de un marco de protección; pero en la realidad de la vida económica, más aun a través de esta internacionalización del comercio, donde desaparecen las fronteras nacionales y el mundo es un gran mercado, los autores han quedado absolutamente empobrecidos y empequeñecidos.

Preguntas

Pregunta: ¿Qué opina respecto del problema de los derechos de los autores como individuos dentro del suite, tanto para las artes plásticas y si es aplicable a otros campos del derecho de autor? Es cuando el autor tiene derecho a un porcentaje de la reventa.

Oscar Guido Finkelberg: el droit de suite es un derecho que se consagró en muchas legislaciones, que tiende a que el autor obtenga un beneficio por el mayor valor de la obra. Lamentablemente, la experiencia demuestra que hay una cantidad enorme de disposiciones legislativas, no sólo en la Argentina sino en el mundo, que son simplemente catálogos de buenas intenciones. En la Argentina tal vez con más dureza que en otros países porque tal vez responda a esa vieja concepción de los orígenes de la argentinidad de que las leyes se acatan pero no se cumplen. El droit de suite es un derecho que tiene un enorme contenido de justicia. Es decir, un autor de un cuadro que lo vendió en determinado momento pasan los años y ese cuadro tiene un enorme valor de reventa, participa o puede participar en un determinado porcentaje del mayor valor obtenido por la obra. No existe en la legislación argentina consagrada, pero existe en otros países del mundo y sería altamente conveniente su incorporación en la legislación pero con un sistema de control efectivo. Porque realmente si este sistema no se controla sería uno de los tantos capítulos de letra muerta.

P: Con relación al vínculo del autor con su obra. Me gustaría que me aclare si esto tiene un plazo, si los derechos de autor se dan por un determinado tiempo. Usted hablaba de diez años como tiempo original y después ¿qué pasa cuando el autor fallece?

OGF: Una de las características de los derechos inmateriales, de los derechos intelectuales, es la temporalidad, a diferencia del derecho de propie-

dad tradicional, es decir el que es dueño de una propiedad es dueño de la misma para siempre.

Los derechos intelectuales son temporales, las distintas legislaciones fijan plazos, nosotros comenzamos con el viejo sistema de la Ley 11.723, con una legislación de 30 años, luego se llegó a 50 años y luego por convenciones internacionales a 70 años. Hoy en la Argentina el plazo de protección de los derechos autorales es de 70 años, que en realidad pueden llegar a ser casi 71 porque no se cuentan desde la muerte del autor sino que se cuentan desde el 1° de enero del año siguiente al fallecimiento para las obras en general. Hay ciertas protecciones distintas para otro tipo de obras.

Para la obra cinematográfica se elevó a 50 años, antes era un tiempo menor. Para la obra fotográfica sigue siendo de 20 años, a pesar de que en la Argentina se ha adherido ahora a convenciones internacionales que han elevado el plazo de protección de las obras, lo cual va a requerir urgentemente algún tipo de adecuación legislativa porque vamos a quedar desfasados con respecto a compromisos internacionales. Lo que es interesante señalarles es que en el régimen de la Argentina una vez que una obra cumple el plazo de protección legal y entra en lo que se llama dominio público. En principio esto significa que puede ser utilizada por cualquier persona sin tener que requerir autorización. No obstante en la Argentina desde el año 1958 existe una legislación que se llama Dominio Público Pagante, que en realidad es un sistema impositivo. Se estableció a partir de ésta la obligatoriedad para cualquier persona que utiliza una obra que está en el dominio público de tributar un canon en el Fondo Nacional de las Artes, que viene a ser una suerte de derecho de autor aminorado. No tiene el concepto de retribución autorales, es una suerte de impuesto sobre la explotación de la obra. Esto permite al Fondo Nacional de las Artes generar recursos para aplicar a las distintas actividades que tiene.

P: En relación con la música, ¿qué sucede cuando no se toma un texto entero sino que se toman una idea de un libro o de un cuento o algunas frases? ¿Qué pasa en esos casos con los derechos de autor?

OGF: uno de los temas más sensibles de los derechos de autor. Un tema

hermosísimo y apasionante que es el tema de la protección del autor y de su obra. En principio nadie puede utilizar las obras ajenas sin permiso. Como todo principio tiene excepciones motivados por distintos tipos de razones. Por ejemplo, el derecho de cita. Este derecho de cita significa la posibilidad de utilizar fragmentos de obra ajena siempre y cuando se reconozca la autoría y no exceda de mil palabras y tenga un propósito didáctico, científico, etc.

Otro tema que es muy complejo, es el uso personal de la obra, que actualmente hemos pasado de la nada en materia de fotocopiado a una prohibición absoluta. La Argentina ahora está dentro de los países que tiene un sistema de absoluta prohibición de fotocopias, se ha incorporado en la última reforma, esto por presión de los editores, la prohibición absoluta de fotocopiado, sin permiso del autor y del editor, lo cual hace prácticamente imposible obtener una fotocopia por un sistema lícito. Sería un poco largo pero a raíz de la facilidad del fotocopiado de los libros se han organizado en el mundo empresas o sociedades de gestión así como la de SADAIC o ARGENTORES para autorizar y controlar y dar licencias para el fotocopiado. Es decir, sociedades que controlan los llamados derechos de reprografía. En la Argentina ya existe una entidad de ese tipo, muy incipiente, que hace convenios con universidades, con distintos lugares que utilizan el fotocopiado para permitir el fotocopiado en forma lícita y de esa manera los autores no verse perjudicados por el uso de la fotocopia. Tradicionalmente en el mundo se ha considerado que las fotocopias de uso privado, de uso personal no colectiva, era una explotación lícita. De la misma forma que para publicar una traducción, el traductor tendrá que pedir permiso al autor de la obra originaria. A pesar de que la traducción también implica un esfuerzo creativo y que este protegido por la ley. Pero si el uso es incidental, es mínimo, comprende lo que se llama en el lenguaje internacional el Fair Use, el uso limpio, el uso noble, no debería considerarse una lesión del derecho de autor, en la medida que no haya un desplazamiento. Todo tiene que ver con el sentido de la utilización y el evitar el sustituir un producto por otro, esto es lo que se está protegiendo.

OGF: el tema es así, hay ciertos derechos que están en el dominio públi-

co. Hace tres o cuatro años atrás me pidieron que interviniera porque se editó un libro en una determinada editorial. La autora pidió que en la tapa de ese libro se reprodujera un fragmento de una obra de Picasso de su período azul y el editor le dio el gusto, le pareció adecuado. Entonces puso en los créditos de la tapa 'fragmento del cuadro tal' y apareció una entidad francesa reclamando por la utilización indebida de la obra de Picasso. Tenían razón desde el punto de vista formal porque son derechos que no están en el dominio público.

P: Para terminar te pediría que toques el último tema complejísimo de la velocidad de circulación de la obra; concretamente hablamos de Internet respecto de los derechos nacionales. De golpe vos podés bajar una película o un disco o un libro y no pagás ningún derecho ¿cuáles son las situaciones que se plantean ahí?

OGF: Con este tema se pueden tener desde el punto jurídico dos visiones antagónicas. Una visión optimista y otra pesimista. La optimista es pensar que dentro de las situaciones del marco legal nacional e internacional uno puede encontrar soluciones para este tipo de fenómenos. La otra es pensar que esto ha conmovido en sus cimientos todas las estructuras jurídicas anteriores y hay que empezar a construir de nuevo. Y cada uno también tiene un poco de razón en estas visiones antagónicas. En la primera es porque los que pertenecemos al mundo del derecho nos han enseñado que el juez siempre debe encontrar una solución. Cuando hay un conflicto jurídico no puede decir 'la norma no lo prevé, yo no lo resuelvo', si no hay una norma que contemple exactamente el tema habrá una norma análoga y si no hay una norma análoga habrá principios generales del derecho, y si no habrá un principio de la equidad, pero alguna solución tiene que ser encontrada. Esto genera inseguridad jurídica, genera dilaciones, genera visiones que pueden ser muy disímiles. Pero efectivamente, el tema de Internet sobre todo, ha traído una cantidad de conflictos absolutamente inesperados porque no estaban previstos. Si se trata de obras puestas legítimamente en Internet, un autor que autoriza a que su obra sea puesta en Internet está admitiendo y está consintiendo que todo el mundo que accede por Internet puede disfrutar de su obra, ver la obra y disfrutarla, no bajarla y multiplicarla que es otro tema. Yo

compro un disco y el principio tácito que existe con ese disco es que yo me lo puedo llevar a mi casa y escucharlo todas las veces que quiera. Lo que no puedo hacer es copiarlo y regalárselo a mis amigos, porque ahí estoy cometiendo una violación. De la misma manera yo tengo un acceso a Internet, puedo disfrutar de una obra, puedo verla, puedo ver una película, ver una foto, leer un texto; lo que no puedo hacer es bajarlo y reproducirlo. Pero ya empezamos con una dificultad con Internet. Cuando yo escucho un disco, voy lo compro y lo llevo a mi casa y lo escucho, tengo el acceso directo para el uso normal de esa obra que es gozar de su sonido, o compro un libro y lo leo. Cuando yo accedo en Internet a una obra, para verla en mi computadora la estoy reproduciendo, técnicamente, porque la estoy fijando en un soporte aun temporal que es la memoria RAM de la computadora. O sea, ya existe un problema que es una fijación de tipo temporal. Problemas que se producen con los derechos de fijación, es decir, un autor autoriza la reproducción de su obra, la emisión o la difusión de su obra, un canal de televisión graba el programa, pero no se emite en forma directa, lo emite en un ratito, no por que se guarda y se graba para más adelante, hay una emisión diferida, esa emisión diferida implica un almacenamiento de la obra aun circunstancial, temporal y mínimo, pero es una fijación de la obra, porque es un sistema que puede permitir su reproducción. Todos estos son temas que de alguna manera parecen novedosos por este fenómeno de la fijación temporal, que en otra época era casi inconcebible. Otro tema que genera conflictos en Internet es la compresión de los archivos. Hay aspectos técnicos que desconozco y repito simplemente por haberlos escuchado. Cierta tipo de obras requiere tal cantidad de memoria que se hace muy difícil su bajada y su acumulación, se han generado sistemas técnicos para que estos archivos puedan ser bajados, leídos y accedidos en forma más ágil quitando cierto tipo de imágenes. El principio es que el autor tiene que autorizar, el autor que permite que su obra sea incorporada en Internet está autorizando la consulta y el acceso a la obra, lo que no está autorizando es el sistema de bajada de esa obra y mucho menos la reproducción y la circulación. La práctica ha evidenciado que este tema es incon-

trolable, porque el sistema de transmisión prácticamente no tiene freno, no tiene un sistema de filtro. Es muy interesante lo que pasó con Napster, con el tema de música especialmente. Napster lo que permitía era con determinados archivos acumular y bajar de los archivos de Napster, y hubo grandes conflictos y grandes juicios porque se consideraba que era una violación a los derechos de la ejecución musical. Desapareció Napster, terminó con una quiebra, otra compañía compró la marca y lo que han hecho es generar un sistema de software libre por el cual ya no requiere que la música sea colocada en un archivo y de ese archivo yo pueda bajarlo, sino que permite un sistema de transferencia de persona a persona. Y este sistema que también fue impugnado resultó desfavorable a las compañías en Estados Unidos. Es un software que permite la transmisión de persona a persona sin pasar por un proveedor de Internet implica una herramienta cuya utilización será responsabilidad de la persona que se estén comunicando. Pero como el sistema de Internet es un sistema libre en donde no debe existir en principio ningún sistema de censura o filtro, esto está permitiendo una utilización musical que realmente descalabra los conceptos económicos. Es una especie de cadena y lucha constante. Dicen las personas expertas que por ejemplo en el mundo discográfico va a terminar reemplazándose el soporte del CD por el sistema de Internet, por un sistema de bajada paga, con un sistema de canon, siempre y cuando ese sistema de canon resulte proporcional a lo que es el costo. Hay infinidad de elementos de protección que se intentan para evitar el uso indebido como por ejemplo lo que se llama las marcas de agua. Por eso estas últimas convenciones internacionales, el TRIPS al que la Argentina ha adherido, uno de los capítulos más importantes es precisamente la protección por las utilidades indebidas, e inclusive la OMC y OMPI han elaborado dos tratados bastante recientes. Uno de ellos se llama Tratado de Internet, que prevé precisamente todo este tipo de violaciones y la Argentina también ha adherido a este sistema. La lucha no es sencilla, se plantean problemas de competencia internacional, las empresas productoras a veces están ubicadas en países que no tienen un sistema jurídico adecuado, esta es una realidad de un mundo contemporáneo en donde el resultado futuro no se puede terminar de vaticinar ■

El financiamiento estatal en la producción artística. *El Fondo Nacional de las Artes* ” ”

*Dr. Carlos Paz**

En un primer enfoque del tema de mi presentación debemos definir el objeto financiable. En este sentido, si bien mi módulo está designado como "el financiamiento estatal en la producción artística", hay una interpretación restringida de producción artística que coincide con una visión restringida del concepto de cultura y también hay una visión más amplia del concepto de cultura.

En el libro *Política Cultural* de Toby Miller y George Yúdice (Editorial Gedisa, 2004), se habla de los dos registros tradicionales del concepto de cultura, el estético y el antropológico.

Creo que no es una diferencia solamente teórica. Si se opta por un criterio estético a la hora de definir el compromiso del financiamiento estatal,

* Abogado. Profesor de gestión Cultural en la Universidad del Salvador. Director del Fondo Nacional de las Artes desde 1990.

habrá mayor especificidad en lo que se va a financiar. Pero el gestor cultural tendrá que hacer la defensa de ese criterio frente a quienes entienden que el compromiso del Estado debe abarcar el concepto de cultura más amplio que el del registro estético. Y en este último caso, hay muchas más posibilidades financiables y, por ende, el orden de prioridades puede llegar a ser más difícil de fijar. Me refiero a que si ustedes van a tener a su cargo la obligación de hacer política cultural, frente al hecho de que los recursos siempre son escasos, deberán optar entre alguna de esas alternativas de cultura: o en el sentido estético o en el sentido antropológico.

Por eso planteo esos dos registros del concepto de cultura a la hora de ver qué es financiable por el Estado a la luz de las obligaciones que están a su cargo en virtud de mandatos constitucionales.

Así como me pareció útil empezar definiendo qué es lo financiable por el 'financiamiento estatal de la producción artística', y ver que admite un gran debate conceptual con muchos matices entre aquellos dos extremos, también es necesario saber 'de dónde viene esa obligación'.

El hecho de que yo vaya a hacer un enfoque normativo en un país como el nuestro, donde hay tanto pesimismo respecto de la brecha entre lo que dice la ley que debe ser hecho y lo que la realidad nos indica que se ha hecho, no corresponde a una actitud ingenua. Sabemos que entre lo que dice la ley que es debido y lo que la realidad argentina nos muestra que ocurre, hay una brecha dramática. Pero justamente por eso, hay que seguir en la lucha cotidiana por el derecho y por la institucionalización. Y la institucionalización del país necesariamente debe estar sujeta a normas, las que están dictadas y no se cumplen o las que haya que dictar. El segundo aspecto por el cual creo que es necesario que se cuente con una visión normativa de la obligación del Estado para el financiamiento de la cultura o, en este caso, de la producción artística, proviene del hecho de que el Estado actúa solamente en función del derecho. Estamos en un Estado de Derecho construido entre todos, todos los días y no hay otra forma de actuar del Estado que no sea a partir de las normas. La evaluación de la marcha del Estado se hace o en función del cumplimiento de las normas vigentes o en función de la crítica de las normas vigentes, o en función de la crítica por la falta de normas.

Siempre en el mundo de lo público es necesario tener como marco de

referencia el esquema normativo. Como punto de partida consideramos el modelo diseñado en el año 1853 con la Constitución Nacional, esa ley fundamental que nos dio la unidad nacional. En el caso de la Argentina, además, como no teníamos una nacionalidad preexistente totalmente definida, coincidió el nacimiento de la Nación con el Estado de Derecho. La República Argentina, en mi opinión, es una simbiosis jurídico-política, nacieron la Nación y el Estado de Derecho simultáneamente. Ya en 1853 había una mención a la obligación de financiamiento de la cultura en sentido amplio por parte del Estado. Aunque muy acotada, tuvo un rol preponderante para la construcción de la Argentina del siglo XIX; se trata del Artículo 14 que consagraba el derecho a aprender de todos los habitantes de la República. A

«Estamos en un Estado de Derecho construido entre todos, todos los días y no hay otra forma de actuar del Estado que no sea a partir de las normas.»

través del derecho a aprender, reglamentado por la Ley 1.420, la herramienta fundamental dictada en el año 1887, se permitió la integración de enormes masas de población hacia un proyecto, una idea de progreso muy basada en el constitucionalismo norteamericano y en el ideal de progreso europeo que trajeron básicamente Sarmiento y Alberdi. Entiendo que esa fue una primera opción de política cultural emblemática, explícita: cuando el Estado argentino dijo 'acá todo el mundo va a tener escuela libremente, públicamente y obligatoriamente" y la clase

dirigente hizo que se enseñara a leer en los textos que querían que se leyera para formar un país sobre un modelo.

En el siglo siguiente nació la corriente del así llamado constitucionalismo social, que amplía el constitucionalismo individualista decimonónico. La Constitución de 1853 entre los derechos fundamentales preveía que no podía ser arrestado nadie si no era por autoridad competente o que nadie podía ser condenado sin juicio previo o que no podían violar el domicilio de las personas, etc. Los derechos fundamentales, dicho en líneas generales, garantizaban que el Estado no hiciera algo negativo contra las personas. Con el constitucionalismo social, además, aparecen los

derechos positivos, o sea que el Estado se compromete a hacer cosas positivas para la gente y no sólo a no hacer cosas negativas. Entre estas cosas positivas nacen los derechos económicos, sociales y el derecho a la cultura.

En el artículo 75 de la Constitución, luego de la reforma de 1994, hay dos incisos que tienen una importancia decisiva en este enfoque. El 17 reconoce la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos y les garantiza el respeto a la identidad y a la educación bilingüe. Este artículo, además de una reparación histórica, -aunque nuestra población indígena preexistente haya quedado en la actualidad como una minoría muy reducida-, también genera la idea de que hay un derecho a la identidad cultural. Aun con los límites de una extrapolación en el ámbito del derecho constitucional, entiendo que esta norma reivindica el derecho a la identidad en general, y no sólo, aunque sí especialmente, de los pueblos indígenas argentinos. Y el 19 es el que nos da una norma específica sobre la identidad y la pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras de autor, el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales.

Queda definido entonces por estas normas desde la Constitución de 1853 hasta nuestros días con las reformas sucesivas, en especial la de 1994, cuál es la materia financiable por el Estado bajo esta obligación de financiar cultura: o bien en aquel concepto restringido del registro estético o bien en el concepto amplio del registro antropológico. Y dado que el Estado argentino es de carácter federal, hay facultades concurrentes en algunos aspectos, entre otros, el de la cultura, como lo prevé nuestra Constitución Nacional y las constituciones provinciales con mayor o menor énfasis han legislado sobre este tema.

En una clasificación contingente, a los fines de esta presentación, las constituciones provinciales pueden agruparse según el modo en que sus textos prevén el derecho a la cultura.

«La República Argentina, en mi opinión, es una simbiosis jurídico-política, nacieron la Nación y el Estado de Derecho simultáneamente.»

Algunas constituciones tienen textos muy poco explícitos sobre la obligación constitucional del Estado provincial de financiar la cultura. Entre éstas se puede citar la Constitución de la Provincia de Santa Cruz que expresa que la Provincia "promoverá la creación de institutos de difusión cultural"; la Constitución de la Provincia de Entre Ríos se refiere a la educación, como ocurre en las constituciones más antiguas de la Argentina, donde el peso de la cultura como obligación del Estado estaba puesto en la obligación del Estado de dotar de educación; la Constitución de la Provincia de Misiones también se ocupa sólo de la libertad de enseñar y aprender, y la constitución de Mendoza tampoco habla mucho más, se refiere más que nada a la educación donde dedica un capítulo bastante extenso a los regímenes docentes, o sea que enfatiza lo que fue la idea del magisterio, la idea sarmientina, esa primera semilla. Las constituciones de San Juan y de La Rioja tampoco enfatizan demasiado.

Hay otras constituciones cuyos textos sobre la cultura definen un proyecto más amplio. Por ejemplo, la Constitución de la Provincia del Chubut reivindica también la existencia de los pueblos indígenas y el derecho a la cultura y a la educación bilingüe.

Este panorama general indica que las constituciones provinciales mantienen una fuerte defensa de la educación primaria pública, libre y gratuita y de acceso universal y no avanzan mucho más en este derecho positivo de este constitucionalismo social al que me referí, de dotar de una herramienta constitucional para el derecho de los ciudadanos y de las instituciones intermedias a contar con un proyecto cultural financiable por el Estado.

No obstante, en algunas de estas constituciones provinciales se reivindica, como lo hace también la constitución de 1994, la defensa del patrimonio. Por ejemplo la Constitución de La Rioja expresamente dice que 'el acervo histórico arqueológico, artístico y documental forma parte del patrimonio cultural de la provincia'; la Constitución del Chaco reivindica también el derecho de las comunidades aborígenes a la educación bilingüe e intercultural resguardando la preexistencia de los pueblos indígenas y su identidad.

Hay algunas constituciones que tienen aspectos muy originales en materia de cultura.

La Constitución del Chaco asegura que 'la provincia tiene responsabili-

dad para conservar y enriquecer el patrimonio cultural, histórico, arqueológico, artístico y paisajístico'. El hecho de resguardar el paisaje en este entrecruce entre la cultura y el turismo, a través del turismo cultural, no sólo tiene relevancia cultural sino económica.

La Constitución de Salta se ocupa especialmente de proteger un aspecto de la cultura, la fiesta popular, lo dice de una manera explícita: 'el Estado asegura las manifestaciones culturales y tradicionales de reconocido arraigo y trascendencia popular'.

La Constitución de La Pampa es muy enfática en la defensa del patrimonio: 'el acervo cultural, histórico, arquitectónico, arqueológico, documental y lingüístico de la provincia es patrimonio inalienable de todos los habitantes'.

También hay constituciones que definen no sólo de manera explícita la obligación del Estado Provincial de dotar de pauta cultural a sus habitantes, sino que lo hacen con un sesgo de política específica. Por ejemplo, la Constitución de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, 'reconoce expresamente entre los derechos de la cultura el derecho a la resistencia contra las hegemonías culturales'. Es interesante, el derecho a la resistencia contra las hegemonías culturales.

La Constitución de Formosa trae una definición muy interesante, 'la cultura es un derecho humano fundamental, la provincia reconoce su realidad cultural conformada por vertientes nativas y diversas corrientes inmigratorias, las variadas costumbres, lenguas, artes, tradiciones, folklore y demás manifestaciones culturales que coexisten merecen el respeto y el apoyo del Estado y de la sociedad en general. Esta pluralidad cultural marca la identidad del pueblo formoseño, la educación bregará por afianzar la identidad cultural, la conciencia de pertenencia a Formosa en un marco nacional, latinoamericano y universal'.

La Constitución de Catamarca promueve una cosmovisión: 'la educación y la cultura deben tender hacia la formación integral y permanente del hombre a partir de su vocación trascendente y como ser dotado de libertad por Dios, su creador'.

La Constitución de Tucumán expresa que: 'por esta constitución de Tucumán los valores históricos, arquitectónicos, artísticos y documentales constituyen parte del patrimonio cultural de la provincia y están bajo su protección sean del dominio público o privado'.

La Constitución de Santiago del Estero también 'garantiza a todos los habitantes el acceso a la cultura, elimina toda discriminación ideológica en la creación cultural, el Estado promoverá la organización, sostenimiento y difusión de museos, bibliotecas populares, un sistema de bibliotecas públicas de carácter general'.

La Constitución de Jujuy titula el artículo 65 de manera específica, "política cultural" y prescribe que: 'El Estado debe orientar su política cultural hacia la afirmación de los modos de comportamiento social que reflejen nuestra realidad regional y argentina, para esos fines el Estado preservará y conservará el patrimonio cultural existente'. Una clara aproximación al registro antropológico del concepto cultura.

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires tiene una pauta acorde con la

«Algunas constituciones tienen textos muy poco explícitos sobre la obligación constitucional del Estado provincial de financiar la cultura.»

tradición de la ciudad: 'garantiza la democracia cultural, asegura la libre expresión artística y prohíbe la censura, facilita el acceso a los bienes culturales, fomenta el desarrollo de las industrias culturales, propicia el intercambio' y al final tiene un dato local de arraigo, que a mi modo de ver es muy importante y que lo tienen otras constituciones provinciales: 'garantiza la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural y finalmente la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios'.

Estimo que en la formación de los gestores culturales corresponde que se analice cada constitución provincial y de la ciudad autónoma.

Esta breve reseña exhibe cierta consistencia normativa en el plano de las constituciones nacional y provinciales. Sin embargo, no hay consistencia entre ese marco normativo y la realidad y esa divergencia es el trasfondo de esa imagen argentina de cierto pesimismo sobre la vigencia del Estado de Derecho. Esa realidad dramática y distante de aquel país que convocó nuestra Constitución Nacional en su preámbulo, tan abarcativo y tan generoso y las leyes que se concretaron en su consecuencia; realidad que puede dar lugar a una cierta visión cínica, de una enorme brecha

entre lo que la ley dice que debe hacerse y lo que se hace.

Hemos resumido parcialmente la parte de las constituciones provinciales referidas a la cultura, de provincias que todos conocemos por los nombres que he dado. Algunas de ellas tienen niveles de pobreza muy terribles y sin embargo tienen constituciones muy elocuentes sobre su compromiso constitucional en abstracto, frente a las obligaciones culturales del Estado hacia sus habitantes. Podemos adoptar una actitud meramente descriptiva: muchas leyes muy buenas en sus objetivos y probablemente pocos resultados. Todas estas constituciones provinciales hablan enfáticamente de la defensa del patrimonio. Todos sabemos, y acá hay una publicación de la Universidad de Tres de Febrero que tiene una colección bibliográfica tan importante, que dedicó uno de sus números específicamente al saqueo de los bienes culturales, al contrabando de patrimonio cultural y arqueológico.

Entonces la idea mía al releer los preceptos constitucionales sobre la cultura, no es sólo para confirmar que hay una brecha ni mucho menos para resignarme cínicamente a decir que esto seguirá así por que no hay forma de evitarlo. Por el contrario, lo leo para que les transmita mi propio compromiso como ciudadano y como funcionario de procurar que estas leyes se cumplan. Porque entiendo que esa es la base de la gestión, tanto la pública como la privada: el cumplimiento de las normas.

Los privados cumplirán con las leyes a su cargo y aun con los estatutos de la asociación civil o de la fundación que integren; los funcionarios públicos con las leyes a cargo de los institutos donde se desempeñen. Todos tenemos normas a las cuales atenernos y creo que es saludable reivindicarlas.

Hasta aquí procuré delimitar cuál sería el objeto financiable cuando se habla de la obligación del Estado en el financiamiento de la cultura. Esa materia no es precisa sino que depende del concepto de cultura que se adopte: o el registro estético restringido o el registro antropológico más

«Estimo que en la formación de los gestores culturales corresponde que se analice cada constitución provincial y de la ciudad autónoma.»

amplio. Como se vio, muchas constituciones en realidad apuntan a resguardar un registro antropológico del concepto cultura, del concepto bien amplio y no solo el estético de producción artística.

Así mismo, hemos visto cuáles son las fuentes constitucionales, tanto de la Constitución de la Nación Argentina como de los Estados provinciales que la conforman, que prescriben esa obligación constitucional para el Estado nacional y para los Estados provinciales respecto del financiamiento de la cultura.

Corresponde entonces plantearse la pregunta: ¿Cómo se hace?

Financiar es poner a disposición los recursos necesarios para llevar a cabo una acción. La herramienta básica y decisoria para el financiamiento público es la ley de presupuesto. Las leyes de presupuesto, tanto la de la Nación como las de las provincias, como las de las municipalidades, votadas por las respectivas autoridades que nos representan como ciudadanos que son el Congreso de la Nación, los congresos de las provincias y los concejos municipales o deliberantes o legislaturas municipales, son las herramientas que definen qué se va a gastar y que prevén con qué recursos se va a afrontar el gasto. Una ley de presupuesto es precisamente eso, una autorización de gastos y una estimación de recursos. Las fuentes de recursos son siempre estimadas porque al margen de la presión impositiva que pueda definir el Estado, el hecho de que esa presión impositiva allegue los recursos que están estimados, dependerá de dos elementos: uno es que la actividad económica permita ejecutar esa política impositiva, cosa que es siempre contingente y la otra es la eficacia recaudatoria del Estado.

Según las estadísticas y los estudios oficiales o privados, nacionales o internacionales, la Argentina tiene un nivel de evasión determinado y cierto grado de regresividad en materia de política fiscal en el sentido de que se considera que los que menos tienen pagan más proporcionalmente. Para definir una ley de presupuesto no sólo hay que votar cuánto se va a gastar y cómo se van a recaudar los fondos para el gasto, también hay que ejecutar la política impositiva de manera consistente a lo largo del año para recaudar los recursos.

La sanción de la Ley de Presupuesto es una de las facultades esenciales del Congreso de la Nación, pero en esta cuestión también concurrente con las provincias dada la condición de estado federal que nos define

como Estado de Derecho, hay una obligación agregada en 1994 de manera explícita en el sentido que 'se deberá dictar una ley de coparticipación que de alguna forma regule la manera en que los recursos se coparticiparán'. Este tema tan delicado de la relación entre la Nación y las provincias, entre los recursos impositivos nacionales y provinciales y la manera en que se coparticipan los recursos nacionales, que da lugar a esta puja permanente y que tiene mucho que ver en la gestión cultural en los organismos públicos nacionales porque de alguna manera conlleva el planteo de las jurisdicciones provinciales sobre hasta dónde los organismos nacionales deben o no contribuir con las provincias y, por otro lado, la contrapartida por parte de los organismos nacionales que dicen hasta dónde las provincias deberían hacerse cargo de muchas obligaciones con los recursos propios provenientes de sus propios presupuestos provinciales, a partir de sus propias fuentes de recaudación de impuestos locales. Es muy difícil encontrar un término medio. Para eso se supone que está el Congreso de la Nación y la representación específica de los estados provinciales a través del Senado de la Nación. Para eso se supone que está el Ministerio del Interior, se supone que está el Ministerio de Economía de manera de lograr equilibrios en ese entrecruce siempre inestable, esa tensión siempre latente entre las provincias y la Nación. Por otro lado además de esta ley de coparticipación que prevé la Constitución como una manera de ajustar, de repartir las recaudaciones impositivas, el artículo 19 llamado 'del progreso', de la Constitución de 1994, prevé de alguna manera que en la asignación de estos recursos coparticipables se procurará compensar el desarrollo desigual de algunas provincias hacia un desarrollo más armónico de las provincias y de las regiones.

Hasta aquí delimitamos el objeto financiable, luego referimos la normativa que prescribe la obligación de los Estados nacional y provincial de financiar cultura a través de las constituciones y finalmente, señalamos cuáles son las herramientas básicas para ejecutar esas obligaciones financiables que son las leyes de presupuesto. Parece útil que intercambiemos algunos números concretos para que se cuantifique la dimensión que tiene el campo en el que ustedes están dispuestos a ejercer su profesión en el día de mañana. De qué estamos hablando.

Las primeras tres filminas les van a dar un detalle bastante circunstancia-

do sobre el presupuesto de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación para el año 2004. Es decir, esos 140 millones de pesos, en qué se están gastando. Antes, les quiero comentar que esos 140 millones de pesos de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación para el año 2004, son una parte de la Administración Nacional para el año 2004. La Ley de Presupuesto para la Administración Nacional ejercicio 2004, ley número 25.827, prescribe: "ARTICULO 1° - Fíjense en la suma de CINCUENTA Y NUEVE MIL SETECIENTOS OCHO MILLO- NES SEISCIENTOS TREINTA Y UN MIL DOSCIENTOS CUA- TRO PESOS (\$ 59.708.631.204) los gastos corrientes y de capital del Presupuesto de la Administración Nacional para el ejercicio de 2004 ...". La definición sobre cómo se vayan a gastar esos \$ 59.708.631.204 equi- vale básicamente a un plan de gobierno.

«Financiar es poner a disposición los recursos necesarios para llevar a cabo una acción. La herramienta básica es la ley de presupuesto.»

Por eso si uno quisiera saber de una manera muy sintética cuál es el plan de gobierno en cualquier momento que se encuentre en cualquier lugar del mundo, debería pedir la ley de presupuesto de ese país para el año en curso y ver del total del gasto público, qué tramo se asigna a cada área de acciones públicas; entonces, se evaluará qué proporción se gasta en la Administración Pública Nacional en sí mismo, o sea, sueldos de empleados públicos, o en Defensa o en Salud o en Educación o en el pago de intereses de la deuda pública o en Cultura.

La proporción de esos 140 millones de pesos del presupuesto 2004 para la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación en relación con el total del orden de los 60.000 millones para la Administración Nacional, dista bastante de ese mínimo ideal que ha previsto la UNESCO que es el 1%, como un número mágico. El 1% de 60.000 millones es 600 millones y no 140 millones. O sea que aún para ese mínimo elementalísimo que ha fijado la UNESCO como pauta a partir de la cual hay que empezar a hablar, el presupuesto de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación para el año 2004 está en un cuarto, equivale al

0,25% y no al 1%.

Si analizamos las filminas, se ve que el rubro A son los gastos administrativos de la Sede Central de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación: para pagar sueldos, gastos de infraestructura, papel, tinta, etc. Pero esa proporción equivalente al 10% del presupuesto del área para gastos administrativos aumenta si se incluyen los gastos operativos del rubro B, donde figuran los museos, los organismos descentralizados o autárquicos y los programas especiales que no están desagregados pero sí computados implícitamente. Además, es pertinente hacer notar que desde hace mucho tiempo la Secretaría de Cultura se separó del Ministerio de Educación y Cultura; consecuentemente cuando iban juntos, el gasto de administración era altísimo porque conllevaba el pago de todos los sueldos de los maestros.

El rubro B es específicamente lo que se llama Acciones - y como se dijo, las cifras incluyen los gastos de administración correspondientes a esas acciones -. Las acciones están discriminadas según la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Me parece útil que se vea en qué se gasta y la proporción en que se gasta. El punto B1 correspondería claramente a un concepto de cultura en el sentido antropológico, o sea acción social de apoyo a organizaciones populares. El punto B2 también sería una visión antropológica pero más concentrada ya en cómo el arte

«Una ley de presupuesto es precisamente eso, una autorización de gastos y una estimación de recursos.»

puede tener efectos en la parte social. En el punto 3 todavía hay muchos rubros que están sin atender porque son proyectos que todavía no están terminados, por ejemplo la creación del Museo Precolombino, la sede del Museo Neuquén que se inauguró esta semana entiendo. El B4 es un tema muy moderno, que tiene mucho énfasis en la Constitución de 1994 como hemos visto, esta idea de robustecer la identidad nacional que es una forma de quedar mejor parado en este mundo sin fronteras donde entonces lo bueno es saber dónde está uno. Y aquí vemos una serie de proyectos muy específicos, algunos de reivindicación de patrimonio cul-

tural: precolombino en misiones jesuíticas y El Camino del Inca, aunque este último no tiene presupuesto todavía pero va a tener apoyo del BID. Hay otros que tiene más que ver con los festivales, por ejemplo el de Tres Fronteras, que es una reivindicación de la multiculturalidad del espacio del MERCOSUR. Después está lo que se llama la inversión en el mantenimiento de instituciones que cuesta mucho dinero, la Biblioteca Nacional por ejemplo es una institución que lleva mucho dinero o el Teatro Cervantes.

El teatro y el cine tienen un apoyo fortísimo, son 70 millones, obsérvese la proporción del total general, es interesante sobre 140, 70. Recordemos que ambas ramas del arte tienen financiamiento por parte de entes descentralizados - el Instituto Nacional de Cine y de Artes Audiovisuales (INCAA) y el Instituto Nacional del Teatro -, con recaudación propia de fuentes específicas.

Estas cifras promueven una mirada crítica: una primera pregunta elemental es si estos 140 millones deberían ser incrementados y la segunda pregunta elemental es si la manera en que están gastados es la mejor manera o deberían ser reasignados. Tema clave de política cultural: la definición de prioridades en la asignación de los recursos.

A la hora de pensar en el diseño del presupuesto la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires ha promovido un esquema participativo. A través de los Centros Comunitarios y de las Asambleas Barriales, los vecinos de la Ciudad de Buenos Aires en determinadas condiciones y sujetos por supuesto a procedimientos, porque si no la democracia directa tiende a ser imposible o es el caos, pueden opinar el presupuesto de la Ciudad de Buenos Aires. Pueden opinar sobre la manera en que deben ser asignados los recursos.

Frente a un presupuesto magro hay dos alternativas elementales: la primera es decir que se distribuya de manera diferente. Cualquier reasignación de partidas no es neutra, lo que se saca de un lado se va a notar y probablemente allí ya está el arte más sutil y elevado de la política, de la política en el sentido del buen gobierno, de la gestión eficiente, realista y objetiva de los recursos. La otra alternativa es aumentarlo, es decir, no pelearse entre jurisdicciones por sacarse lo poco que hay sino aumentarlo. Un presupuesto se aumenta de dos maneras. La primera manera se da cuando manteniendo el mismo nivel de presión impositiva aumenta la

actividad económica; entonces, si la presión impositiva promedio es el 10 % y si el producto bruto en lugar de 100 aumenta a 1000, entonces los recursos presupuestarios serán 100 y no 10. Es decir que el crecimiento en sí mismo sería la manera más deseable para aumentar el presupuesto en términos absolutos. Con los mismos porcentajes, del 0,25 %, si el presupuesto de recursos de la República Argentina aumentase por la actividad económica, ese 0,25 % equivaldría a más de 140 millones. La otra manera es aumentar la presión impositiva, es decir, si una parte de la base que la presión impositiva en la Argentina es baja o replantear la presión impositiva diferenciando con el mismo nivel del día de hoy, pero cobrándole más a unos que a otros.

Para completar mi presentación en este módulo, les daré una visión del Fondo Nacional de las Artes.

En primer lugar, reivindicó el origen de los recursos: es un mecanismo muy original, quizás ustedes lo conozcan, pero es bueno recordarlo. El Fondo se nutre de un recurso específico que es el Dominio Público Pagante.

El Dominio Público Pagante es una contribución que se paga al Fondo Nacional de las Artes sobre las obras que han caído en dominio público, es decir, una vez que ha transcurrido el período legal de protección al derecho privado del autor y de sus herederos. Hay dos formas de concebir el dominio público. Una, gratuito, donde el empresario teatral por ejemplo, toma una obra de Vaccarezza, contrata un teatro y un elenco, y la pone en escena; si le va bien o si le va mal es una cuestión empresarial pero no debe pagarle a nadie por el ejercicio económico de los derechos morales imprescriptibles de Vaccarezza sobre su obra. Otra, pagante, donde el empresario tiene que pagar una contribución no obstante que ya haya transcurrido el período de protección legal al autor y sus herederos y este caso es el dominio público pagante.

La Argentina tiene un sistema de dominio público pagante y la autoridad de recaudación del dominio público pagante es el Fondo Nacional de las Artes y ese es el recurso exclusivo del que se nutre el organismo. Este recurso se recauda de dos maneras; en un caso de forma indirecta a través de convenios con sociedades autorales, que son ARGENTORES, SADAIC y ADICAPIF, tres entidades centrales, y algunos derechos se recaudan por el mismo Fondo Nacional de las Artes. Como toda recau-

dación, tiene un rango equis de evasión que medirá la eficacia o la ineficacia del Fondo Nacional de las Artes y de sus autoridades para recaudar, y la eficacia e ineficacia de los obligados al pago para evadir. Siempre está la lucha del policía y el ladrón, entre el Estado recaudador y el evasor.

El Fondo Nacional de las Artes aplica estos recursos a cuatro vehículos de financiamiento de las artes y de la cultura. 1) Los subsidios, es decir, préstamos no reintegrables que solamente se le dan a entidades jurídicas, no a personas físicas; 2) los préstamos que se dan a personas físicas; 3) los premios y 4) las becas. Es un organismo de carácter federal; por ende, está presente en todo el territorio de la Nación Argentina.

Es un organismo que aplica sus recursos sobre la base de la demanda y no de la oferta. Un criterio ofertista parte de la base de que hay una

«En primer lugar, reivindico el origen de los recursos: es un mecanismo muy original. El Fondo se nutre de un recurso específico que es el Dominio Público Pagante.»

propuesta desde el centro que financia hacia la periferia financiable, en el sentido de que se desea fomentar que se haga 'esto'. Esa oferta estaría determinada por canales objetivos, mensurables, y que fomente una política determinada en un sentido determinado y se convoca para que se presente gente y proyectos en eso que el gestor cultural definió como prioritario. Una política de demanda toma más en cuenta lo que la sociedad propicia desde sí misma, si bien dentro de un contexto delimitado por la ley de creación del Fondo que prescribe el criterio general de evaluación: "Será requisito primordial para optar a los beneficios de esta ley que las manifestaciones artísticas y literarias precedentemente enunciadas y para las cuales se solicitan los mismos, revelen aptitud para contribuir positivamente a la cultura del país" (Artículo 3° de la reglamentación de la norma orgánica). Es decir que a partir de la difusión de reglas básicas en todo el territorio nacional, el Fondo Nacional de las Artes procura que el proyecto se origine en la propia comunidad, tanto en los individuos como en las asociaciones intermedias; esa iniciativa denota ese mínimo de interés que justifica que haya allí un capital para ayudar a esa semilla si cumple con aquel requisito general. Son dos crite-

rios, no son antagónicos, son complementarios. Probablemente desde algunos lugares convenga hacer política ofertista, cuando hay una visión concreta de que algo está faltando en un lugar; en otros lugares, con sociedades más integradas y comunidades más estimuladas y público más capacitado, quizás sea preferible esperar a ver qué quiere la gente para no estar poniendo el dinero donde no hay interés y errando. Son dos maneras complementarias de ver cómo se asignan los recursos.

En la Revista Gestión Cultural, último número, se dice 'que si el Estado que financia no tiene una política para aplicar los recursos, la única política ahí entonces es la manera en que se asignan los recursos'. A mí me pareció muy interesante esa frase y me planteó a mí mismo como funcionario del Fondo Nacional de las Artes tantos años que no decir nada pero saber que está allí el Fondo Nacional de las Artes con proyectos elementales, todos los años se convoca a becas sobre la base de criterios objetivos que después son evaluados por jurados de prestigio y transparentes. Pero la gente sabe que está el Fondo Nacional de las Artes, que da préstamos y subsidios y becas y los premios son aparte porque la gente no se postula y pide que le den un premio. Así que los programas donde la demanda funciona son préstamos, subsidios y becas.

Habría que hacer política más dirigida, más enfática, más planificada porque conven-

gamos que el Fondo Nacional de las Artes tiene un criterio más bien de demanda y donde buena parte de la política consiste en haber generado un modelo de asignación de recursos que sea objetivo, transparente, orgánico, burocráticamente prolijo.

Por supuesto que esa es Una de las críticas que se le hace al Dominio Público Pagante como fuente de financiamiento, es que en la medida que se recauda sobre el ejercicio económico de derechos de autor, tiene una relación directa con la actividad económica general del país. Si la actividad económica decrece no va a ser proporcional por que hay actividades que decrecen más o menos, pero hay una declinación de la actividad

«Una de las críticas que se le hace al Dominio Público Pagante como fuente de financiamiento, es que tiene una relación directa con la actividad económica general del país.»

económica, habrá menos empresarios teatrales interesados en ejecutar dominio público pagante sobre obras de teatro, pasarán menos películas caídas en el dominio público pagante en la televisión, pasarán menos videos, menos canciones de Agustín Magaldi por la radio, en fin.

Vine preparado para una crítica habitual que le hacen al Fondo en el sentido que es el "Fondo Nacional de la Ciudad de Buenos Aires" o según algunos, peor, dicen "Fondo Nacional de la Recoleta". En realidad el Fondo Nacional de las Artes aplica el 60% de sus recursos, por lo menos lo ha hecho en estos últimos diez años, a lo que se llama el interior del país y esto no sólo es una proporción alta en términos absolutos; 60 es más que la mitad, sino que es una proporción muy alta en términos relativos. Porque al margen de que esto que voy a decir conlleve una desigualdad manifiesta entre la ciudad de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires y el resto de la Argentina en materia de posibilidades culturales, lo cierto es que en la ciudad de Buenos Aires y en el Gran Buenos Aires es donde, por las razones obvias que todos conocemos, hay mayor posibilidad de demanda cultural; entonces si donde hay mayor posibilidad de demanda cultural porque hay más personas calificadas, porque hay gente mejor entrenada para pedir, porque hay más vocaciones, porque están más estimuladas, porque hay más espacios culturales, porque hay más asociaciones civiles, hay más fundaciones, hay más centros culturales; y, por ende, hay más demanda porque hay muchos agentes dispuestos a involucrarse en proyectos culturales. El hecho que no obstante esa mayor demanda de la Ciudad de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires se le haya otorgado el 60% al interior significa, que ese 60% es más que el 60%; porque convengamos que en la Ciudad de Buenos Aires y en el Gran Buenos Aires hay infinidad de chicos jóvenes como todos sabemos, que editan su primer libro de poesías, que se juntan con un grupo de amigos para editar un video, en fin, como hay más siembra hay más germinación, hay más vocaciones, hay más posibilidades, se retroalimenta. Convengamos entonces que dar más al interior en estos términos absolutos 60 sobre 100 es más que la mitad es mucho más que 60 en ese sentido lo quiero decir. No es que esté mal. Si ustedes ven las becas por año, conllevó también una misma proporción en general en el caso de las becas cuando dice "becas al exterior" fueron becas en programas internacionales con British Council en Gran Bretaña, con Fundación Fullbright

de Estados Unidos, con el gobierno de Francia, con el Instituto del Restau-
tauro de Milán, Italia, y bueno había un programa en ciernes con Alema-
nia y otro con España pero el hecho de la pesificación y la consecuente
devaluación tornó imposible las becas internacionales. Desde el año 2001
no se otorgan porque como el Fondo Nacional de las Artes recauda en
pesos no puede mantener becarios que ahora cuestan el triple que costaban
antes con la paridad uno a uno.

En cuanto a los subsidios se da la misma proporción, 60 a 40. Los subsi-
dios se les otorgan a las asociaciones civiles sin fines de lucro, a las fun-
daciones, bibliotecas populares, a las asociaciones de amigos que es la
figura elegida en el caso de los organismos públicos. El Fondo Nacional
de las Artes no financia organismos públicos por una cuestión obvia de
respetar la división presupuestaria nacional, provincial o municipal y para
evitar promiscuidades entre presupuestos de distintas jurisdicciones pero
sí apoya a través de las asociaciones de amigos. Es una figura jurídica útil
pero también hay críticas porque puede dar lugar a vínculos no tan claros
entre la asociación de amigos y el organismo del cual la asociación es
amiga. En el caso concreto del Fondo Nacional de las Artes hay innume-
rables ejemplos positivos: a través de subsidios al interior se ha consti-
tuido por ejemplo, el Centro Cultural de la Ciudad de General Roca,
Provincia de Río Negro; por esa misma vía, se ha restaurado el teatro El
Círculo de Rosario, Provincia de Santa Fe y por ese mismo esquema,
infinidad de obras que permitieron construir patrimonio para nueva ges-
tión cultural y artística del futuro y reivindicar y poner en valor patrimo-
nio preexistente.

Preguntas

*Pregunta: Vos habías hablado de los derechos culturales en las distintas constituciones
provinciales y si hay reglamentaciones sobre esos derechos porque es sabido que a nivel
constitucional pueden estar pero después la implementación es el problema.*

Carlos Paz: Es muy interesante tu pregunta. Desde el punto de vista
jurídico, la Constitución del '94 prevé acciones directas en su artículo 43.
Fueron pensadas más que nada para resguardar los derechos del consu-
midor y crearon la figura del interés colectivo y del interés difuso; es un

mecanismo que permite las llamadas acciones de clase, es decir que cualquier ciudadano que tenga un interés a partir de un derecho por ejemplo al medio ambiente, puede promover una demanda que tiene una forma procesal determinada - el Amparo -. Estas acciones se han consagrado como contrapartida de esos derechos sociales sobre los que hablé, que prescriben que el Estado haga cosas positivas y no sólo deje de hacer negativas como vimos que era la Constitución originaria con su impronta liberal decimonónica. Ahora entonces, para resguardar esa obligación del Estado a hacer algo, hay una acción consecuente para poner en práctica esa obligación si el Estado no la cumple. En esta misma dirección, hay un planteo jurídico muy interesante, cual es la acción de inconstitucionalidad por omisión. La acción de inconstitucionalidad por

«El Fondo Nacional de las Artes no financia organismos públicos para evitar promiscuidades entre presupuestos de distintas jurisdicciones pero sí apoya a través de las asociaciones de amigos.»

omisión equivaldría a decirle al Estado Argentino a través de una demanda de un ciudadano que exhibiera un interés difuso o colectivo "usted está incumpliendo la Constitución porque está dejando de legislar"; ésa es justamente la pregunta sobre las reglamentaciones y la respuesta es que si la Constitución previó la obligación del Estado y el Estado no la reglamentarla vía legislativa, está eludiendo el cumplimiento de esa obligación y entonces la acción de inconstitucionalidad por omisión es el remedio al alcance del ciudadano para obligar al Estado a hacer aquello que la Constitución prescribe y no se hace.

Concretamente conozco dos casos de acciones de inconstitucionalidad por omisión que han prosperado y no tienen que ver con la cultura. Después vamos a imaginar un ejemplo respecto de la cultura. Las dos casos que yo conozco son uno donde se obligó al Estado Argentino y efectivamente el Estado cumplió, a facilitar el acceso de sillas de ruedas de discapacitados en el edificio de los Tribunales de la Capital Federal, y creo que se instauró ante el Tribunal Superior de Justicia de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires - pido disculpas porque no estoy totalmente seguro de que se haya tramitado ante este tribunal -. Y el segundo acaba

de resolverlo - aunque no tengo la precisión de la fecha -, el Superior Tribunal de Justicia de la Provincia de Buenos Aires y obligó al Estado Provincial a legislar la obligación en materia de salud de disponer de determinada medicación para un grupo de personas con una discapacidad o una enfermedad, no recuerdo exactamente. Se basó en que el Estado de la Provincia de Buenos Aires garantiza el derecho a la salud y un grupo, en defensa del interés colectivo de una categoría de discapacidad y minusvalía o de enfermedades, no recuerdo exactamente, se presentó para decir: "la Provincia de Buenos Aires debe legislar, debe reglamentar este derecho constitucional a la salud de manera positiva, debe dictar la ley que garantiza que el hospital va a hacer tal acción, va a proporcionar tal medicina".

El ejemplo en materia cultural que se me ocurre: supongamos que en un Macondo argentino el pueblo dice: la Constitución me garantiza el derecho a la cultura, pero acá no hay ni radio. A través de una acción de clase se podría plantear ante la Justicia que obligue al Estado a proveer de los medios culturales mínimos, en nuestro ejemplo, una emisora de radio.

P: ¿Cuáles son los escollos que se están poniendo en este momento para la conformación definitiva de su directorio del Fondo? y ¿cómo está funcionando operativamente en este momento el Fondo?

«En el caso concreto del FNA hay innumerables ejemplos positivos: a través de subsidios se ha constituido por ejemplo, el Centro Cultural de la Ciudad de General Roca, Pcia. de Río Negro»

C P: Le contesto a la inversa, el Fondo Nacional de las Artes sigue operando normalmente a partir de un hecho contingente positivo cual es que no obstante todos estos vaivenes, seguimos siendo 8 directores en funciones. Ese número incluye al representante natural de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación que es el Secretario de Cultura de la Nación, que según la ley orgánica tiene una silla nata. Ese es el quórum mínimo necesario, por ende el Fondo Nacional de las Artes funciona normalmente de lunes a viernes; los empleados cumplen un horario, los directores nos reunimos todos los martes; aprobamos préstamos, subsi-

dios, vamos a dar las becas, vamos a dar los premios. O sea que hoy en día el artista o el hombre de la cultura que necesita del Fondo Nacional de las Artes va en el horario de oficina de lunes a viernes a Alsina 673, pide su solicitud de préstamo o de subsidio o para una beca y el trámite se va a llevar a cabo de una manera orgánica, normal. Y los directores los martes estamos resolviendo permanentemente expedientes, en el sentido de otorgar o rechazar subsidios o préstamos y ahora veremos con las becas cuando se cierre el ciclo de inscripción, después vendrán los jurados y discernirán las becas según el orden de mérito.

En cuanto a los escollos es una pregunta que me supera, lo digo con toda honestidad. Es obvio que hubo una decisión de cambiar la conducción anterior. En esa circunstancia la mayoría de los directores por una cuestión en mi caso, de organicidad institucional frente al hecho de que podía venir otro presidente, presentamos la renuncia para que el que viniera tuviera la libertad elemental como corresponde, de proveer los cargos según su criterio. Por razones de organicidad y de lealtad institucional, no a las personas, esto es una república no una monarquía, yo renuncié. En abril, el Secretario de Cultura nos pidió si podíamos colaborar con él para no abandonar el Fondo Nacional de las Artes y mantenerlo en funcionamiento. Desde luego y como corresponde a funcionarios del Estado de Derecho, algunos aceptamos. En mi caso, además, porque tengo mandato vigente hasta el 2.006. Entonces los escollos serán que no se conseguirá gente que tenga ganas de hacerse cargo, porque no encuentro otra respuesta. O no se pondrán de acuerdo los que deben decidir sobre los nombres o cuando coinciden en los nombres las personas postuladas no aceptan. Desde luego que el Fondo Nacional de las Artes no elige sus autoridades o sea que a los directores no les van a preguntar quién va a ser el presidente, ni si vamos a seguir o nos van a aceptar la renuncia. Es un tema que excede mi nivel de información. La verdad es que no conozco mucho más que lo que conocemos todos por los diarios, honestamente ■

NB: al momento de la presente conferencia, el Secretario de Cultura de la Presidencia de la Nación era el Lic. Torcuato Di Tella.

El { financiamiento } privado en la producción de las artes

*Dr. José Miguel Onaindia**

En primer lugar, quiero hacer una referencia general: cuando hablamos de actividad cultural hablamos de algo que es esencial para el país, que es esencial en la concepción constitucional porque los derechos culturales no son otra cosa que parte de los derechos humanos. El concepto moderno de derechos humanos incluye en un capítulo específico y fundamental los denominados derechos culturales que están incluidos y consagrados en la Constitución Nacional y que luego de la reforma constitucional de 1994 han sido ampliados, porque entre una de las decisio-

* Abogado. Profesor de Derecho Constitucional de la UBA. Asesor legislativo en los proyectos de Ley de Mecenazgo. Director del Programa de Posgrado sobre Derecho del Arte y Legislación Cultural (Facultad de Derecho de la UBA).

nes acertadas del constituyente de reforma es que se les dio jerarquía constitucional a un grupo de pactos internacionales que incluyen los derechos culturales dentro de esta denominación de la protección de los derechos humanos. Esto no solamente significa una ampliación o una aclaración de los derechos que ya estaban en las normas de nuestra Constitución sino que implica un nuevo concepto de protección de estos derechos porque hoy a partir de esta reforma, a partir de la inclusión del artículo 75 inciso 22 de la Constitución, del grupo de pactos internacionales que tienen la misma jerarquía que la constitución, tenemos lo que en la doctrina de la jurisprudencia de la Corte se ha empezado a llamar un "bloque de constitucionalidad". Es decir, hay un conjunto de derechos que amalgamados, son el núcleo central de los derechos reconocidos por nuestro orden jurídico y que por lo tanto tienen una protección y hay una obligación del Estado de protegerlos hacia sus ciudadanos pero también hay una obligación internacional cuando se incumple la protección de estos derechos se está incumpliendo frente a los ciudadanos y se está incumpliendo obligaciones de las cuales es responsable en sede internacional.

Entonces, referirnos a la actividad cultural, referirnos a las formas de desarrollo de la actividad cultural es nada más y nada menos que referirnos a cómo los ciudadanos van a gozar de un grupo de derechos que forman sus derechos esenciales.

El tema de la cultura y fundamentalmente de la financiación de las actividades culturales es un tema complejo porque ya en esta mesa ven que va a haber como dos aspectos, dos abordajes diferentes, uno a través de la actividad privada como colaboran los particulares en el desarrollo, como financian los particulares el desarrollo de la actividad cultural y el Estado, que también tiene potestades muy claras en la materia, que también han sido desarrolladas con mayor claridad a partir de la reforma de la Constitución en 1994. Pero lo que queda claro es que hay responsabilidades concurrentes entre el Estado y la sociedad civil que implican relaciones de colaboración y en algunos casos también relaciones de tensión: como toda facultad que se distribuyen entre distintos sujetos, los sujetos que están destinados a colaborar a veces generan conflictos que deben ser solucionados dentro del sistema. Esta actividad, esta facultad concurrente entre sociedad civil y estado en el desarrollo de nuestra actividad cultural ha hecho o es una posibilidad también de enriquecimiento. No

solamente el Estado o los particulares generan actividades culturales o promueven actividades culturales sino que hay un intercambio de relaciones, una capacidad conjunta de generar acciones que promuevan la actividad cultural en nuestro país. Y desde el origen de nuestra organización nacional ha habido un desarrollo conjunto del financiamiento de la cultura y de la promoción de la actividad cultural distribuido entre el Estado y los particulares. Pero el Estado ha tenido siempre también un rol activo, un rol potente en esta actividad. Las formas de desarrollo del financiamiento privado de la cultura son amplias, son bastas y, además, están directamente vinculadas a lo que ha sido la evolución histórica de nuestra promoción cultural. Desde el origen hemos tenido personalidades, grupos que han decidido dar su actividad y su patrimonio al financiamiento y la promoción de las actividades culturales y en esto la Argentina fue en América un país que generó movimientos e instituciones culturales que no solamente enriquecieron la cultura del país sino que permitieron un gran desarrollo para toda la región y todo el continente iberoamericano. Yo recuerdo un ensayo de Vargas Llosa sobre *Madame Bovary*, en un libro realmente que para mí es deslumbrante que se llama "La Orgía Perpetua" que son las reflexiones que hace un escritor sobre el texto de otro escritor, es un largo ensayo que Vargas Llosa le dedica sus reflexiones sobre esta novela de Flaubert. En este ensayo, Vargas Llosa reconoce que su contacto con toda la literatura europea, con toda la literatura universal del siglo XIX y principios del siglo XX fue posible gracias a la Editorial Sur, una editorial que Victoria Ocampo funda en 1931 y que se convierte en un punto de diálogo entre la cultura iberoamericana y la cultura universal; y esta obra de traducción permanente hace posible que no sólo nuestros ciudadanos, sino todos los hispano parlantes, tuvieran acceso a una cantidad de escritores y de pensadores que de otra forma hubiera sido de muy difícil concreción. En este caso puntual de la función de esta editorial, tiene análisis conflictivos y críticos, pero indudablemente lo que no podemos negar es que produce efectos muy importantes sobre la forma de producción de la cultura. Beatriz Sarlo le dedica un capítulo muy importante de su ensayo, que se llama "La máquina cultural", y precisamente toma en tres aspectos la función de la traducción: Victoria Ocampo como traductora en este difícil dialogo entre culturas pero que produce un efecto realmente muy importante sobre nuestra actividad. El caso de esta editorial y de todo lo

que produce y una decisión personal de Victoria Ocampo de utilizar una gran parte de su patrimonio y de su fortuna personal para la promoción de las actividades culturales es un ejemplo de una forma de aporte privado al sistema cultural.

No es el único. La forma de colaboración de los particulares y de la sociedad civil en la promoción de la actividad cultural puede tener diferentes tipos de organización. Por supuesto que dentro del ámbito de la cultura se mueven también estructuras de carácter industrial y que la promoción del objeto o la producción de guiones culturales puede ser también un objeto de industrias que hoy se denomina industrias culturales y por lo tanto de la formación de empresas con fines de lucro, teatro privado o cualquier tipo de emprendimiento, la producción fonográfica, una editorial, etc., son empresas comerciales que tienen la característica de no producir otros bienes de consumo sino producir bienes de carácter cultural que les da a esta actividad comercial una especial forma de organización y también en muchos casos un tratamiento legislativo y regulatorio por parte del Estado que puede ser distinto; porque indudablemente en este objeto comercial que pueden tener estas sociedades particulares que producen bienes culturales, están colaborando con la producción de bienes simbólicos que hacen a fines que están dentro de los fines de mayor protección por parte del Estado.

Esta pauta justifica, en muchos casos, que haya determinadas regulaciones específicas por parte del Estado, a través de la legislación, para estas empresas que desarrollan actividades culturales o producción de bienes y servicios culturales como pueden ser determinadas desgravaciones impositivas, otorgamiento de subsidios, dictado de normas regulatorias que hacen que estas actividades tengan el carácter de actividad protegida. El caso del cine en nuestro país es un caso característico de una actividad que es desarrollada en su gran mayoría por empresas comerciales, las productoras cinematográficas, por distribuidoras y exhibidores que tienen un objeto comercial igual al de cualquier otro bien, pero que tienen una regulación específica que permite responder a determinados fenómenos.

¿Cuál es la diferenciación? El cine tiene una protección especial del Estado y por eso este grupo de particulares que desarrolla esta actividad con fines de lucro reciben determinados beneficios que quienes decidan hacer otro tipo de emprendimientos en el ámbito de la producción no lo

tienen porque esta actividad comercial, pero que también es artística y cultural, tiene características especiales. En primer lugar las leyes de mercado no se aplican con los mismos parámetros, hay una enorme y deliberada intromisión internacional en la comercialización del cine, donde la producción nacional de nuestro país o de cualquier otro país que intente producir obras audiovisuales frente al monopolio norteamericano que es deliberado. Entonces tanto la Argentina, como la mayoría de las cinematografías nacionales, se encuentran respaldadas en su actividad por un entramado de normas y de protecciones que regulan y se inmiscuyen y participan en el mercado en una forma distinta a la de los otros bienes. Hubo recientemente una regulación dictada por el organismo a cargo del fomento cinematográfico de nuestro país, el Instituto del Cine, respecto de lo que se denomina las cuotas de pantalla, es decir, la obligatoriedad de los cines de exhibir cine argentino y determinadas normas que le aseguren al cine argentino la continuidad en cartel en caso de que logren determinado cupo de espectadores, que motivó una cierta polvareda, una cierta polémica sobre si esto era eficiente o no, si realmente no afectaba la libertad de expresión, la libertad de comercio de los propietarios de las cadenas cinematográficas. La posibilidad de dictar estas regulaciones en materia cultural es una posibilidad que tiene en primer lugar un fundamento normativo porque surge de pautas y normas constitucionales. El artículo 75 inciso 19 de la Constitución obliga al Estado a dictar regulaciones legales que protejan la producción de bienes culturales, el patrimonio cultural y, específicamente, una norma que se refiere a la protección del patrimonio y de los espacios audiovisuales. Hay un fundamento legal, un fundamento constitucional, que es la norma de mayor jerarquía para dictar este tipo de regulaciones. Estas normas, además, están incluidas en la Ley de Fomento del Cine. Es una ley dictada en su forma original en 1957 pero que luego ha recibido algunas reformas. Claramente en esta ley está la posibilidad y la potestad del Estado de fijar estas pautas de regulación de la exhibición cinematográfica. Tiene una tradición en general en los países que intentan mantener y sostener la producción audiovisual en sus territorios.

También hay una tradición en la Argentina de instituciones y personas que deciden, sin fines de lucro, promover la actividad cultural. Originariamente aparecían determinadas personas que destinaban y decidían dedicar parte de su patrimonio para estos fines. Podríamos decir que

tenemos un primer momento de mecenazgo puro. Porqué digo mecenazgo puro, por que el mecenazgo originariamente se realiza o realizaba sin esperar ninguna contraprestación estatal. Es decir, era el particular el que decidía disponer parte de su patrimonio para el desarrollo y la promoción de las actividades culturales sin que hubiera un otorgamiento directo de un beneficio por parte del Estado.

Lo que hoy denominamos mecenazgo en la Argentina y en otros países en donde se aplica este régimen, en realidad es tomar una figura que históricamente está vinculada a la promoción de la actividad cultural, pero otorgándole una contrapartida, una contraprestación del Estado. Entonces, el mecenazgo en la actualidad es concebido como un sistema en el cual el Estado le otorga determinados beneficios a los particulares, personas físicas o personas jurídicas que decidan destinar parte de sus bienes a la promoción de la actividad cultural. En realidad hay una relación de intercambio entre el Estado y el particular. El particular destina fondos de su patrimonio para la promoción cultural y el Estado le da algún beneficio por ese destino.

Volviendo históricamente a la evolución de este concepto, el mecenazgo originario, por que a lo mejor había otros sistemas que privilegiaban al mecenas, que no era necesario que recibiera desgravaciones impositivas, tienen originariamente en nuestro país una influencia muy fuerte donde hay un fenómeno también importante que ha quedado un poco en el olvido, sobre todo en la memoria de las generaciones actuales, más jóvenes, que es la influencia y el protagonismo que tuvo en la promoción de la actividad cultural de la Argentina, la actividad cultural de las comunidades nacionales. Las olas inmigratorias que se produjeron hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX y que transformaron al país fundamentalmente desde el punto de vista cultural, hicieron un aporte importantísimo para la actividad cultural del país. Si ustedes viajan por el interior del país, o aun en la ciudad de Buenos Aires pueden encontrar una enorme red de instituciones culturales que originariamente fueron fundadas por distintos grupos nacionales o regionales. Enormes cantidades de instituciones que generaron teatro de ópera, teatro de prosa, mantenimiento de compañías, el mismo teatro Cervantes está donado por una compañía española. Estos grupos que se trasladaban hacia nuestro territorio y que producían una forma de integrarse y al mismo tiempo de preservar lo que el grupo consideraba como elementos identificatorios.

Este aporte fue un aporte que tuvo históricamente una gran importancia y que debemos rescatar como ejemplo, porque estos grupos han sido absolutamente integrados y estas instituciones, aquellas que se conservan, han perdido un poco esta identidad originaria.

La organización actual, digamos la mayor cantidad de entidades y de particulares que deciden promover las actividades culturales, han creado o recurren a formas de organización jurídica que prevé nuestra legislación y que se denominan entidades sin fines de lucro y que están previstas en el Código Civil y en la legislación correspondiente y que fundamentalmente son asociaciones civiles sin fines de lucro o fundaciones. Esas son las dos formas de organización jurídica que se seleccionan para promover la actividad cultural y que tienen determinadas exenciones impositivas que favorecen el desarrollo de actividades en tanto y en cuanto no tengan fines de lucro. Cuando se forma una organización, cualquiera sea la voluntad, única, personal o de grupo para promover una actividad generalmente se utilizan estas dos figuras jurídicas que van a permitir y van a proteger a quienes realizan esta actividad para el desarrollo de sus funciones y que reciben fundamentalmente exenciones de tipo impositivo.

Los sistemas de financiamiento privado, de promoción del financiamiento privado, están directamente vinculados al otorgamiento por parte del Estado de un tratamiento impositivo diferencial. Cuando se decide promover este financiamiento privado de la cultura, el Estado concede algún tipo de beneficio. En el derecho comparado encontramos como dos líneas de protección de la actividad cultural, o de forma de participación en la actividad cultural. Una es aquella tendencia, o lo que se denomina el modelo francés, donde el Estado decide concesiones directas u otorga subsidios y sumas directas para la promoción de la actividad cultural. Otra forma que está más vinculada a la cultura anglosajona, es esta forma de otorgamiento o promoción de la participación privada en la actividad cultural a través del otorgamiento de beneficios de carácter impositivo. En realidad, en Estados Unidos, en Gran Bretaña, Australia y los países que han pertenecido al Commonwealth, esta es la forma más común de promocionar la cultura. Es decir a través de determinadas ayudas y no del otorgamiento directo de beneficios por parte del Estado. En nuestro país seguimos más el modelo francés. Y en los últimos años se ha planteado, a la luz de determinados ejemplos del derecho

comparado, la posibilidad de generar conjuntamente con esta tradición de otorgamiento de beneficios directos un sistema semejante a lo que se conoce como el sistema de mecenazgo.

El sistema de mecenazgo tiene algunos ejemplos en países donde tenemos vínculos culturales muy estrechos como el caso de Chile, el caso de Brasil donde ha habido regulaciones que algunos consideran exitosas y hay otras versiones que indican que no lo son tanto. Es muy difícil dar un juicio, aunque uno conozca la normativa sin saber como ha sido aplicado. El sistema brasileño tiene grandes defensores y hay quienes dan una versión totalmente diferente al éxito de este sistema. Pero bueno, comenzó en el país a verse o a analizarse el mecenazgo o la posibilidad de una regulación nacional y local del mecenazgo como una forma óptima o eficiente para que el Estado permita una mayor participación de los particulares en el financiamiento de la actividad cultural. Digo mayor porque no es inexistente, además estas entidades sin fines de lucro que desarrollan también actividades culturales, reciben un tratamiento impositivo distinto, hay impuestos que no se abonan, hay determinada situación que los privilegia respecto de la actividad que pueda realizar cualquier particular o cualquier sociedad comercial.

Hice referencia a que el mecenazgo puede tener una regulación nacional y una regulación local porque como ustedes saben las potestades impositivas en nuestra Constitución, en nuestro sistema, por el hecho de tener la forma de estado federal están distribuidas entre Estado, provincia y municipio. Entonces hay una posibilidad de que las provincias o la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, también genera sus sistemas de mecenazgo referidos a desgravaciones de los propios impuestos que ellos administran, y que les están conferidos por mandato constitucional. Entonces, hay una posibilidad de armar un entramado de sistemas de mecenazgo, de financiamiento privado que permitan una acción concurrente del estado federal con los estados provinciales y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que es una entidad nueva que tiene una gran repercusión en materia cultural porque tiene el mayor presupuesto público destinado a la promoción de la actividad cultural.

En el año 2000 se comenzó a debatir un proyecto de ley de mecenazgo que comenzó de su tratamiento legislativo en la Cámara de Diputados. Hubo una participación activa de diferentes entidades públicas y participación de particulares sobre el sistema que se iba a adoptar para la

regulación de este financiamiento privado de la cultura. Este proyecto de ley tuvo un tratamiento legislativo prolongado: el primer proyecto ingresa a la Cámara luego de un debate; en esto puedo dar testimonio personal porque yo en ese momento estaba a cargo del Instituto del Cine donde fui consultado en varias oportunidades y hubo un capítulo referido a la posibilidad de que la cinematografía pudiera tener ayuda por parte de este sistema, fue consensuado entre el organismo y los actores, directores, productores de cine que tienen participación e interés en este sistema; y así se procedió con los otros entes públicos, con distintas entidades también de particulares y hubo audiencias públicas de debate y reuniones en distintos organismos donde se recibieron críticas y observaciones al sistema. La ley como les dije tuvo un tratamiento legislativo prolongado porque iniciada en mayo del 2000 logró su sanción en noviembre del 2001, donde fue sancionada por unanimidad. Esto quiere decir con el consenso de todos los bloques legislativos, con todos los grupos políticos con representación parlamentaria, sancionada por ambas Cámaras Legislativas, si mal no recuerdo el 21 de noviembre del año 2001. Cuando se produce la finalización ante tempus del gobierno de De La Rúa, en diciembre, todavía la ley no estaba promulgada. Ustedes saben que entre que se sanciona y se comunica al poder ejecutivo pueden pasar días de trámites legislativos; además, esos días fueron especialmente agitados como para cumplir con los plazos, y yo hago esta pequeña historia porque desgraciadamente la ley que había tenido debates y que había tenido oposiciones como toda norma legislativa en ese momento tan particular para la historia Argentina para el desarrollo institucional de nuestro país, el Presidente Provisional Duhalde veta la ley en la totalidad de su texto. La decisión del veto presidencial obstaculiza que esta ley se ponga en vigencia y por lo tanto hasta el momento no hay ningún tipo de sistema nacional vigente de mecenazgo. Lo que trajo como consecuencia esta decisión del Presidente Duhalde es la dificultad con la que se encontró el Congreso Nacional de volver a discutir una medida de estas características. Entonces, en la actualidad tenemos una situación que podría ser habitual, pero frente al haber obtenido el logro de la sanción de la ley y luego su imposibilidad de ejecución es bastante desalentadora, porque hay siete proyectos legislativos de distintos diputados, algunos del mismo bloque parlamentario, o sea, los diputados interesados en el tema han trabajado proyectos individuales. Más o menos en el mismo número

hay en el Senado de la Nación; con lo cual no se ha trabajado conjuntamente entre los senadores y diputados y también hay algún proyecto que ronda las oficinas del ejecutivo, pero fundamentalmente lo que se espera es alguna señal de las autoridades económicas para ver si el proyecto va poder tener algún tipo de viabilidad.

Yo les explico un poco cuál es la materia del proyecto que se trató. Pese a esta descripción, les adelanto que yo tenía una posición crítica con algunos puntos del proyecto que consideraba que en realidad podían tal vez solucionarse a través de una reglamentación razonable de algunos de sus artículos. La ley de mecenazgo sancionada en el año 2001 preveía, y esto fue la causal de su observación y su imposibilidad de ejecución, un control estatal muy estricto. El problema de los sistemas de mecenazgo, como la mayoría de los sistemas que traen algún tipo de privilegio en el tratamiento de los objetos a los que están destinados, es evitar que este instituto sea usado para fines distintos de los cuales ha sido concebido por el Estado. Si el Estado concede un beneficio y permite desgravar, le da un tratamiento especial y un beneficio que implica para el Estado renunciar a parte de su recaudación impositiva. Entonces, si el Estado decide renunciar a un porcentaje que puede ser importante de su recaudación impositiva debe cumplirse necesariamente con el objetivo para el cual otorga ese beneficio. En una ley de mecenazgo destinada a la promoción de la actividad cultural, el Estado es un control necesario para evitar que se genere sobre ese sistema un sistema corrupto, corromper es alterar la naturaleza de una cosa. Si uso un beneficio no para promover la actividad cultural sino para obtener algún beneficio privado, de sector, o personal se está corrompiendo, se está alterando la naturaleza del sistema. Entonces, en esto la ley sancionada en el 2001 fue una ley que intentó, tal vez con excesivo rigor, imponer un sistema de control estricto sobre aquellas personas que decidían realizar donaciones o patrocinios a la actividad cultural. En primer lugar había una tabla de cuáles eran las actividades que estaban alcanzadas, es decir las actividades culturales que podían hacer uso de este beneficio. Esto es así porque había que cuidar claramente un tratamiento que no fuera excesivamente desigual y que generara una doble fuente de privilegios; en concreto hay actividades culturales que tienen fuentes de financiamiento específicos y otorgamientos de beneficios específicos. Así, como la actividad cinematográfica que está subsidiada en su producción, era discutible que además de ese

subsidio directo que recibía del Estado a través de la Ley de Fomento, podía también recibir beneficios de este carácter. Por lo tanto, en ese proyecto la actividad cinematográfica era susceptible de ser apoyada mediante el mecanismo que preveía la ley de financiamiento privado a través del sistema de mecenazgo solamente en la etapa de comercialización y lanzamiento, no en la etapa de producción porque en la etapa de producción se hubiera producido una superposición de beneficios que se consideran contrarios al principio de igualdad de la Constitución Nacional. Entonces, en primer lugar había una tabla que determinaba las actividades y/o las etapas en que determinadas actividades podían recibir estos beneficios, había un organismo determinado que era estatal que era el encargado de la regulación del sistema, que en la decisión de la ley del 2001 era el Fondo Nacional de las Artes que se consideró que era la entidad pública con mayor capacidad y mayor experiencia como para poder regular y desarrollar esta actividad de mecenazgo. Y luego había un sistema en el cual para recibir el beneficio era necesario presentar el proyecto. Los proyectos que se presentaran al Fondo Nacional de las Artes y que obtuvieran un reconocimiento de interés por parte del Estado, es así como eran proyectos que realmente se consideraban posibles o interesantes desde el punto de vista de la política cultural para recibir este sistema de privilegio en el tratamiento impositivo. Y luego los particulares, por un lado los artistas o los grupos que tenían proyectos de tipo cultural los presentaban para su calificación al Fondo Nacional de las Artes y quienes querían obtener el beneficio impositivo donando o dando parte de su capital o su patrimonio para la promoción de estas actividades debían comunicar esta decisión al Fondo. Y en este punto era donde realmente había una cierta ingerencia que se consideró excesiva por parte del Estado porque en realidad el que decidía hacia dónde iba la donación era el Estado, o sea lo que la ley no permitía era la elección directa del particular, donante y donatario.

Esta ingerencia del Estado despertó críticas al proyecto que no impidieron su sanción parlamentaria, pero sí de determinados grupos, fundamentalmente grupos empresarios vinculados a la promoción de las artes plásticas que consideraban que esta ingerencia del Estado, lejos de incentivar a los particulares, a la promoción de la actividad cultural iba a generar una alejamiento de quienes ya efectuaban tareas de promoción y destino de sus obras, de su patrimonio para el uso de estas donaciones

en la promoción de actividades culturales. Esta fue la crítica central que tuvo la ley y este fue el motivo por el cual estos grupos hicieron una tarea de presión sobre las autoridades políticas para lograr el veto presidencial.

En la actualidad se discuten diversos proyectos, hay un parentesco entre los diferentes proyectos. En todos se mantiene el control del Estado lo que cambia la decisión sobre el ente, hay proyectos donde se mantiene el Fondo Nacional de las Artes, otros donde el Fondo y de la Secretaría de Cultura de la Nación comparten esta tarea de control. Hay un proyecto de Irma Roy donde además del Fondo y la Secretaría de Cultura se agregan las Universidades Nacionales, hay algunos proyectos donde se les da mayor ingerencia a las Secretarías de Cultura de las provincias, digamos en esto lo que siempre perdura en todos es una control del Estado para la articulación del sistema y la aprobación que determinada donación puede tener el otorgamiento de este beneficio.

Esto es a nivel nacional, en la Ciudad de Buenos Aires también hay un proyecto legislativo que prevé un sistema de mecenazgo sobre siempre los impuestos que están regulados por la Legislatura y por el Gobierno de la Ciudad Autónoma y también en las provincias de Neuquén y de San Luis hay proyectos que tiene la misma dirección.

Creo que no hay sistemas que sean buenos en sí mismos, tampoco podemos atarnos a los ejemplos del derecho extranjero. Como toda norma legal su eficacia depende de la comunidad y del comportamiento cultural que tenga cada comunidad y lo que puede haber resultado muy bien en Chile puede no resultar en la Argentina. Desgraciadamente en la década del '90 la Argentina tuvo una actividad donde tomó modelos exitosos extranjeros que no fueron exitosos en nuestro territorio porque precisamente hay condiciones de carácter cultural y de otros tipos de organización que pueden hacer fracasar en una comunidad lo que en otra ha sido exitoso.

Creo que la participación o la promoción de la participación privada en la cultura es una obligación del Estado y me parece que la Ley de Mecenazgo figura. Un sistema de mecenazgo está dentro de las asignaturas pendientes que tiene nuestro país para promover nuestra actividad cultural que en realidad, digamos la promoción de la actividad cultural es nada más y nada menos que permitir que el país tenga y conserve su identidad y por lo tanto su personalidad frente al mundo y que sea y tenga razón de ser su existencia. No hay ninguna comunidad en ningún país que pueda

hoy sostenerse si no tiene una identidad cultural clara y esta identidad cultural clara es parte o es una obligación compartida entre el Estado y la sociedad civil. Y en ese compromiso la instrumentación de estos sistemas va a favorecer que se logre este objetivo.

Preguntas

Pregunta: Primero una duda que tengo, yo tenía entendido que la Ley de Mecenazgo, la que fue vetada en el 2001 tenía que no había una modalidad exclusiva, quizás yo me esté equivocando, en que solo el Estado decidía a dónde iban los fondos.

José Miguel Onaindia: Había una doble, estaba el patrocinio, la donación y el patrocinio. El patrocinio permitía la elección pero la gran crítica era a la selección de la donación. Además esto es casi una tradición que el donante elige al donatario, entonces hay una dificultad pero existía la figura del patrocinio que permitía la elección y la presentación conjunta, que tenía un porcentaje de desgravación impositiva menor al de la donación.

P: Y como comentario viene lo que siempre hablamos del debate de quién es el dinero, ¿el dinero de quién es?, del público, del privado, porqué el Estado va a decidir o porqué el privado va a decidir, entonces

JMO: A mí me parece que no hay propiedad. El dinero que originariamente es de un patrimonio privado va a recibir un beneficio que es decisión del Estado darlo o no darlo entonces lo que yo creo que está y si no fui lo suficientemente claro lo enfatizo, lo que no puede permitirse es que se use el sistema para otras finalidades. ¿Por qué está la presencia del Estado? Si tuviéramos la certeza de que todos los particulares van a usar el sistema solamente para promover la actividad cultural bueno, no habría ningún inconveniente en que el Estado no tuviera intervención pero no existe esa certeza y sí existe la posibilidad de generar un sistema que promueva la desigualdad. Porque hay un tratamiento impositivo distinto entonces como hay un tratamiento impositivo distinto, porqué ese particular que va a dar parte de su patrimonio para la promoción de la actividad cultural recibe un beneficio. El Estado tiene la función de controlar que se cumpla con la promoción de aquellas actividades culturales o de

aquellos proyectos que se consideren que benefician la política cultural, desarrollo cultural del país. Por eso a mí me parece que al menos la calificación de los proyectos, la supervisión de cuáles son los proyectos y la seriedad de los proyectos a los cuales se destinan esos fondos privados es una potestad que el Estado no puede claudicar.

P: ¿Ese es el punto del debate con los sectores privados?

JMO: Ese es el punto de debate exactamente. Tenemos ejemplos, la gran crítica al sistema brasileño que aparentemente es exitoso es precisamente que permite pozos y bolsas de corrupción muy fuertes. En la producción cinematográfica que ahora en Brasil se hace también a través del sistema de mecenazgo nos encontramos con una producción cinematográfica donde se filman películas de altísimo costo que a nadie le interesa ver. Se utiliza el cine, la producción de un bien supuestamente cultural solamente como forma de obtener una ventaja impositiva, sin que eso tenga sobre la comunidad los efectos que las leyes buscan. Y esto es lo que debemos tratar de evitar sino se crea un sistema distorsivo. Yo personalmente creo que no puede haber un sistema de mecenazgo que no tenga un control y una supervisión del Estado, porque insisto, afectamos el principio de igualdad y afectamos la formación del tesoro nacional, si se exime a determinado particular del pago de impuestos, o sea que estamos permitiendo que haya menos dinero para otras áreas como Salud, Educación, Desarrollo Industrial, etc., lo hacemos para que haya desarrollo cultural. Entonces el Estado tiene que garantizar que el desarrollo cultural existe.

P: ¿Qué opinás sobre estas figuras de comodato, en donde algunas cooperadoras o asociaciones de amigos en vez de comprar un equipamiento y donárselo a la organización o institución, se lo dan en comodato y deciden, la entidad, dónde usarlo, cómo usarlo, etc., y no terminan formando parte del inventario o del patrimonio de la organización?

JMO: no tuve tiempo de hacer referencia en la charla, pero todas estas instituciones y organizaciones que acompañan a entes públicos, como asociaciones de amigos, etc., han cumplido un rol muy importante, algunas de ellas muy destacado en el apoyo de las instituciones públicas. Pero el tema está en que vos comprás algo que está indudablemente destinado

al organismo público pero que en realidad no se le da la propiedad implica que no hay una relación muy clara. En general estas instituciones han servido, o han tenido una relación por la cual tratan de salvarse las falencias de la organización pública, fundamentalmente en la capacidad administrativa de la función pública. Entonces no se le dona el bien al ente público porque hay todo un sistema en donde además la donación a veces no se puede aceptar o es un largo trabajo para que ingrese al patrimonio público. Hay algunas donaciones que están prohibidas por ley. Entonces se establece una relación entre la entidad sin fines de lucro que apoya a la institución y la institución que no goza de las reglas de transparencia necesaria.

P: ¿pero no hay una desconfianza de parte de la administración del Estado?

JMO: Hay una desconfianza de los particulares hacia la administración pública, dado que son transitorias, generalmente muy transitorias, muchas veces sospechadas. Bueno se intenta preservar a esos bienes, a esa decisión de apoyo económico que hace la entidad de la mala administración pública.

P: Desde lo normativo, ¿cuál es la legislación vigente a nivel nacional, provincial o de la ciudad de Buenos Aires que contemple la posibilidad que una empresa done pero sin recibir beneficio impositivo?

JMO: La donación se puede realizar sin ningún tipo de impedimento porque la donación es una figura del Código Civil que rige desde que se dicta el Código de Vélez Sarfield, o sea que hay una regulación nacional que permite perfectamente las donaciones.

P: pero recursos económicos, donar plata.

JMO: se puede perfectamente, no hay ninguna restricción. La ley de impuesto a las ganancias preveía hasta el año '92 ó '93, durante la administración de Cavallo, donde se quitó el beneficio de la donación destinada a la promoción de las actividades culturales. Existía un beneficio sin crear un sistema dificultoso como el mecenazgo. Aquellas personas que donaban bienes o un aporte a la asociación de amigos del Museo de Bellas Artes, se denunciaba en la declaración impositiva y recibía un descuento

determinado sobre el cálculo de los impuestos sobre ganancias. El sistema de donación es un sistema que está vigente.

P: yo me refería puntualmente a que la mayoría de los organismos culturales, si la empresa quiere donarle...

JMO: aclaro que los entes públicos no pueden recibir donaciones de particulares.

P: ese es el tema, un ente público, supongamos la Biblioteca Nacional quiere hacer un libro sobre su historia y tiene un sponsor para que lo haga y va a aparecer su logo. El sponsor no quiere un beneficio impositivo.

JMO: tiene que buscar otras alternativas. Por eso hay esa relación que no es transparente porque no hay reglas claras, por eso en general se sustituye o se busca situaciones de simulación. Para evadir los controles rígidos del sistema.

P: puede ser que además de una ley de mecenazgo donde la empresa se beneficia impositivamente debería haber una reglamentación para que la empresa pueda donar nada más.

JMO: para eso hay que cambiar la regulación de la Ley de Administración Financiera del Estado, hay que cambiar leyes de todo el sistema de la cuenta única que rige en la ciudad de Buenos Aires. Es rehacer un entramado de normas que permita, con lo cual si bien esto le daría mucha agilidad y mucha transparencia también, hay que controlar o habría que poner un sistema de supervisión muy claro para evitar cualquier situación que implique alguna sospecha sobre la donación o sobre la relación que esa donación puede traer en la relación entre el ente y el organismo público.

P: que de hecho eso hoy sucede pero por fuera del marco legal vigente.

JMO: me parece que hay que sincerar esto, pero para eso hay que modificar un conjunto de normas importantes.

P: ¿sobre qué impuesto eran las degravaciones del proyecto que se vetó y de algunos


proyectos que hay?

JM: sobre el Impuesto a las Ganancias.

P: Más allá del control de legalidad que tendría el Estado sobre este sistema de las exenciones impositivas. El tema en discusión que quizá quién lo pone más fuerte en la mesa es Noemí Klein en "NO logo", es esto de que al retirarse el Estado, el Estado se queda con una infraestructura muy fuerte y si, luego, encima vos le das una exención impositiva a quien va a donar, que además se va a llevar los beneficios de la chapa y el cartel, allí hay un tema que me gustaría un comentario tuyo, realmente sobre cómo se riga la política artística por que a lo mejor, poniendo muy poco dinero, que además lo puedes desgravar de tus impuestos, quedas con la chapa de la organización de la actividad. Me parece que se genera una situación como de injusticia. Por un lado se retira el Estado, y por el otro lado vos le permitís al particular que reemplace al Estado, pero además lo beneficias con la desgravación impositiva.

JMO: A mí me parece en primer lugar que hay una costumbre con la cual yo estoy en desacuerdo, que debemos ser contrarios, que es desconocer las funciones que en esta actividad cumple el Estado. Hay como una percepción en la opinión pública y de los mismos gestores culturales donde hay una crítica muy acérrima sobre las funciones y el cumplimiento de las funciones del Estado. Yo tengo una visión muy crítica del Estado institucional de la Argentina, pero en un Estado que se ha retirado de funciones esenciales como la salud, la educación, la seguridad, en materia cultural el Estado se ha retirado bastante menos. O sea, el Estado ha seguido presente, la mayoría de las actividades culturales tienen una altísima inversión pública. Yo les puedo decir que de la inversión en cine argentino, el 80% de la inversión la hace el Estado argentino, y así creo que podemos multiplicar. Entonces, en primer lugar me parece que es bueno rescatar que más allá de las deficiencias o de las críticas a los funcionarios y a las personas que ocupan los cargos, en esto ha seguido el Estado en épocas de crisis financieras que han llegado a negar el derecho de propiedad y el ejercicio de derechos esenciales, el Estado mantuvo su presupuesto público para cultura, sus triples fuentes de financiamiento, mantuvo los organismos públicos de cultura, etc., hay un entramado cultural mantenido por el Estado muy importante. El sistema de me-

cenazgo es un sistema donde el Estado sigue estando presente. Lo que el Estado no hace es dar directamente, sacar de su presupuesto, pero renuncia a recaudar. Es una forma también de participación del Estado. Y el particular goza, porque, en realidad, más allá de algún particular que pueda tener un gran compromiso personal con la promoción de alguna actividad cultural, hoy, los grandes donantes que son grupos o empresas comerciales tienen un rédito de prestigio. Es decir, esta inserción en la comunidad como empresa o grupo económico que desarrolla actividades que son útiles para el bien común y que no tienen un fin directo de ganancia. Por consiguiente a mí me parece que aquí hay una cuestión que sí desde las universidades y desde los medios de comunicación debemos preservar insistiendo que esta situación institucional de nuestro país que merece muchas críticas y observaciones para su superación, en este aspecto es menos deficiente que lo que la opinión pública desea, y que cualquier otro sistema de financiamiento que se pueda lograr también va a ser por decisión del Estado. Yo creo que esa es la visión y me parece importante rescatarlo. Los sectores artísticos en la Argentina tienen una cultura de queja que no es justificable con respecto a que gozan de una situación de mayor beneficio que el resto de la comunidad. Hoy, un investigador que decida hacer trabajo sobre física, química o biología no recibe los mismos beneficios ni el apoyo que un artista. En general casi todas las disciplinas artísticas, algunas más que otras como en el caso del cine que tienen una protección realmente muy fuerte, están en una situación de privilegio respecto de otras disciplinas y de otras actividades que son tan loables como las disciplinas artísticas. Me parece que esto es bueno que lo sepamos, es bueno que lo valoricemos para mantenernos por que también la crítica permanente o la queja permanente sobre el desarrollo de estas funciones del Estado puede tener una consecuencia más negativa que sea la desaparición absoluta de todo este tipo de fondos. De lo cual estuvimos cerca en varios momentos y podemos estarlo también en el futuro ■



Los subsidios y los créditos como forma de promoción de las industrias culturales (el caso del cine)

*Dr. Oscar Moreno**

Las preguntas que abren la presentación son: ¿Por qué el Estado debe subsidiar las industrias culturales? Más concretamente: ¿Por qué el cine argentino, como el alemán, el francés, el español, necesita ser subsidiado para producir, distribuir y exhibir sus películas? Finalmente: ¿Es de buena administración de los recursos que el estado subsidie la producción cinematográfica?

I.- El cine norteamericano y el monopolio.

El cine, tradicionalmente, ha sido (¿y es?) el norteamericano. Aprendimos desde niños a ver cine con películas de origen norteamericano. Mas tarde nos emocionamos con el neo realismo italiano y a finales de los '60 y principios de los '70 conocimos el cine de autor, fundamentalmente, a través de Bergman en el ya desaparecido Cine Lorraine.

* Titular de las cátedras de Marketing Cultural (UNTREF) y Principales corrientes del pensamiento contemporáneo (UBA).

¿Por qué contemporáneamente el cine norteamericano se ha transformado en monopolístico, impidiendo la competencia? Porque tiene un mercado interno realmente increíble. Algunos datos muestran que en los Estados Unidos hay 26.000 salas de exhibición, contra las 950 que existen en la Argentina. En Estados Unidos se registran alrededor de 1.200 millones de espectadores al año, en Argentina cuando llegamos a 34 hablamos de año excepcional. De los 1.200 millones de espectadores en los EEUU el 98% ve sólo cine norteamericano, mientras que en nuestro país solo ve cine argentino entre el 10 y el 15% de los espectadores. Con esta somera caracterización de estos dos mercados internos surge con claridad la imposibilidad de producir cine en la Argentina que sea competitivo, a escala nacional e internacional, con el de Hollywood.

Julio Raffo, afirma y con razón que los filmes de origen norteamericano fuera de los Estados Unidos hacen, lo que en términos comerciales, se conoce como dumping. Una película norteamericana cuando sale de los Estados Unidos normalmente está pagada por su exhibición en el interior de los EEUU; todo ingreso fuera de aquel mercado es un ingreso marginal, ya que su costo pasa a ser bastante parecido a cero. Todo ingreso por sala o cualquier otra ventana (Vídeo, DVD, televisión) que se produzca fuera de los EEUU, es ganancia neta. Por tanto las entradas de sala, los derechos de vídeo o de TV están de acuerdo con los precios del país de que se trate y no guardan relación con su costo de producción. ¿Por qué dumping? Porque se paga el mismo precio de entrada a la sala de un cine para ver una película que su producción costó 200 millones de dólares y una película Argentina que su realización demanda 1.200.000 pesos. En el primer caso el precio de la entrada esta muy por debajo de sus costos de producción, lo que elimina cualquier posibilidad de libre competencia. "La Pasión", la última película que en nuestras salas de cine pasó los 3 millones de espectadores, tuvo un costo de producción similar a cinco años del presupuesto que se destina en la Argentina para créditos y subsidios al cine nacional.

Las grandes producciones traen armado desde los Estados Unidos la campaña que incluye desde la publicidad hasta el merchandising y con mas de cien salas reservadas en las fechas mas convenientes por los exhibidores locales (socios minoritarios, pero socios al fin de la productora). Así la libre competencia es imposible.

En un pasado reciente en el mundo del cine estaban muy fuertemente

diferenciadas las tres funciones básicas: los productores, los distribuidores y los exhibidores. Productor: la Metro Golden Mayer, distribuidor: Rodríguez, Conditto, Scalella o cualquiera de las oficinas "del barrio" de Ayacucho y Tucumán, exhibidor: "el circuito" de Coll y Saragusti, propietarios de las salas de Lavalle primero y después también las de Callao y Santa Fe. A fines de los años '70 y comienzos de los '80 todo el espectáculo se enfrentó a una nueva competencia, la de la industria del ocio que generó consumidores individuales con capacidad para ver deportes, cine, "pavadas", lo que quieran, desde su propia casa. La respuesta con más rápidos reflejos provino de la industria del cine. Para ello debieron producir una articulación horizontal que asociara verticalmente las funciones del productor, el distribuidor y el exhibidor generaron una nueva manera de ver cine; se armaron los grandes complejos: Village, Hoyts, Showcase y Cinemà, que exhiben cine en complejos de diez, quince o más salas cada uno, pequeñas en número de espectadores, dotadas de altísima tecnología, muy cómodas y con un excelente mercado de distribución y exhibición. Cada vez se mantienen menos salas tradicionales, la mayoría de las grandes se han dividido en tres o cuatro salas más pequeñas (sólo nos va quedando el América, pero que en la actualidad ni sale en Cartelera). En Argentina, el año 2002, el 75% de los espectadores y el 81% de la recaudación correspondió a estos cuatro grandes emprendimientos.

«Algunos datos muestran que en los Estados Unidos hay 26.000 salas de exhibición, contra las 950 que existen en la Argentina.»

Este modelo de ver cine a creado un estilo, propio de eso que ha dado en denominarse en la jerga como los tanques, el "Shrek", "El Hombre Araña", "Harry Potter" o "El señor de los anillos" todos en varias versiones, llegan a nuestro país, con espacio reservado y estrenan en ciento veinte copias. Las copias son caras, cuestan alrededor de 3.000 dólares cada una. Pero cada copia es una sala, o sea que un lanzamiento con 120 copias, ocupa 120 salas, lo que representa más del 10% de las existentes en el país. Normalmente una película mediana abre con 20 copias y las argentinas normalmente están debajo de esa cifra.

II.- Industrias Culturales, como Industria Argentina.

La consecuencia mas importante, que surge del funcionamiento del mercado, es que para competir en este mercado hace falta generar una industria, pero generar una industria implica en cualquier país occidental que no sea los EEUU protección y fomento estatal.

¿Por qué hay que promover una industria del cine, o favorecer una industria editorial? Tengo dos respuestas, ambas muy discutibles. Una esta vinculada con lo artístico y la otra con lo económico. Aunque en muchísimos lugares se tocan, no es posible separarlos del todo. La que se vincula con lo artístico se afirma en que el mundo contemporáneo generó

«En Estados Unidos se registran alrededor de 1.200 millones de espectadores al año, en Argentina cuando llegamos a 34 hablamos de año excepcional.»

una manera muy particular de consumir valores, ya sean ideológicos o estéticos a través de la imagen. La gente ve fundamentalmente televisión y consume las imágenes a través de la televisión; ya sean "Los Roldán" o "People & Arts. Con lo que aparece la necesidad de una política cultural destinada a desarrollar y fortalecer una industria que produzca imágenes, vinculadas con lo que se dio en llamarse la identidad nacional. Imágenes propias, que tengan que ver con nuestro espíritu de vida, con nuestros valores.

Mi hipótesis es que al proteger la industria del cine o del libro (sólo para ejemplificar) se esta favoreciendo, de alguna manera, un consumo de valores culturales que tienen que ver con la identidad nacional. Por otro lado, estas industrias son una importante fuente de empleo y defender las fuentes de empleo se relaciona con un desarrollo de la economía nacional. Nosotros tenemos una enorme cantidad en mano de obra calificada técnicamente hablando, tanto que en la actualidad se producen aquí una cifra importante de filmes publicitarios extranjeros. Esto no es sólo por una conveniencia cambiaria que hace que producir en la Argentina es más barato, sino también por la calidad de la mano de obra existente. Esa es la que hay que proteger a través del fomento del cine argentino.

III.- El Cine en la Argentina.

El cine argentino tuvo períodos de oro en el que fue competitivo a nivel latinoamericano. Este cine argentino atravesó también períodos de declinación, como el ocurrido durante el primer gobierno de Perón, sin entrar en ninguna valoración política o ideológica de la cuestión, en el que se establecieron controles a la entrada de películas extranjeras y apareció toda la cuestión vinculada a la importación de materias primas (celuloide virgen, principalmente) lo que generó un cine nacional de no muy buena calidad que se tradujo en aquella muletilla "no veo cine argentino".

Desde el '58 y hasta mediados de los '60, se vivió un momento muy especial de la vida cultural Argentina, fue por entonces que se crearon muchas de las instituciones que rigen, hasta hoy, la vida cultural, como el Conicet, el Fondo Nacional de la Artes y también el Instituto Nacional de Cine que ahora se denomina el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

La ley 17.741 (creación del Instituto) y todas sus modificaciones responden a lo que prevé el artículo 75, inciso 19 de la Constitución Nacional reformada, acerca de la defensa de los derechos culturales nacionales.

La ley define a la cinematografía como un sistema de proyección crono fotográfica sobre pantalla, destinado a un público instalada en una sala oscurificada. Por tanto lo que queda fuera de la ley el fomento de la actividad televisiva.

El principal objetivo de la ley es generar una industria del cine argentino. Para ello lo que hizo fue dotar a una institución de los instrumentos por los cuales las películas argentinas se benefician con el acceso al crédito y a los subsidios, así como otras medidas de protección.

La institución mencionada mas arriba es el INCAA un ente público no estatal, porque posee: autarquía financiera, personería jurídica, patrimonio propio donde Estado tiene el control único o mayoritario de su patrimonio.

Por ser "ente público no estatal" no está dentro del régimen de la administración pública y por tanto sus ingresos no son una de las líneas del presupuesto que año a año establece el Presupuesto Nacional. Puede contratar con terceros como si fuera un ente privado, con la agilidad de estos, puede hacer coproducciones, generar salas de cine propias, nego-

ciar coproducciones con el extranjero, pagar pasajes para la asistencia a los festivales, todo eso y mucho más contratando como si fuera un ente privado. Es decir, no tiene que "dibujar" una figura para que le pueda ingresar dinero por fuera de la "Cuenta Única". Pero es un ente público, o sea es del sistema estatal aunque no sea de la administración pública. Por tanto tiene que entregar un informe anual de gestión a la Secretaría de Cultura, porque de ella depende, y a la Jefatura de Gabinete. El dinero que el Estado le permite recaudar se puede controlar y auditar por este sistema.

La autarquía financiera esta relacionada con que los ingresos del instituto no tienen relación con el Presupuesto Nacional. Sus ingresos están en relación directa con la venta de entradas en las salas de Cine. La Ley establece que hasta el 50% de sus ingresos deben entregarse en forma de subsidios, pero después qué tipo de subsidios, a quién se los da, cómo se los da, cómo los concursa, es facultad privativa del instituto. Esto es lo que hace que el INCAA sea un ente autárquico del estilo del Fondo Nacional de las Artes o el Instituto Nacional de Teatro, pero con mucho mayor presupuesto.

Los ingresos del instituto provienen del 10% de toda entrada a las salas de cine a cargo del espectador, así como el 10% sobre la venta o alquiler de los videos. Esta es la fuente de ingresos fundamental pero no era suficiente. Por lo que el Estado le sumo otra fuente de ingreso, que es el 25% de los ingresos del COMFER. El COMFER es el Comité Federal de Radiodifusión al cual los canales de televisión y las radios pagan un canon. La tercera fuente de ingreso del instituto es el cobro de los créditos que se otorgan para la producción de las películas.

El autárquico fondo de fomento del Instituto tuvo muchas interrupciones, las dos últimas debidas a la mano del ministro de economía Domingo Felipe Cavallo, que a través de las dos leyes de Emergencia Económica, suspendió la autonomía, y el cine pasó a ser parte también del régimen de la cuenta única. Todo lo que le correspondía al instituto iba a la cuenta única y Hacienda liquidaba como podía o como quería. Se volvió al régimen de la autarquía en el año 2002 en el gobierno de Eduardo Duhalde, siendo Secretario de Cultura Rubén Stella y presidente del instituto Jorge Coscia.

La primera de las funciones del INCAA es la de fomentar la actividad cinematográfica. Para ello el instituto organiza concursos, premios, be-

cas para impulsar la búsqueda de nuevos valores. El INCAA se ha caracterizado en estas dos últimas gestiones por muchísimos concursos de argumentos, de cortometrajes, para apoyar la generación de estas historias breves, que van por la edición IV, que son cortos de gente que generalmente ha salido de la Universidad que dirige Manuel Antín, donde hicieron sus primeras armas figuras tales como Adrián Caetano, Pablo Trapero, Lucrecia Martel.

La segunda de las funciones es la de apoyar financiera y económicamente la realización de películas argentinas, a través de créditos y subsidios. Esta es la base de la historia de la que luego nos ocupamos en extenso. La tercera es, y esto ha tomado mucha importancia en la actualidad, la de favorecer la comercialización del cine argentino en el exterior. En este momento llevar el cine argentino hacia fuera es un desafío. Nuestro cine ha andado muy bien en los últimos tiempos en el mundo de los festivales, pero sacando "Manuelita", "El hijo de la novia" y "Nueve reinas", lo demás no ha tenido importantes mercados en el exterior. De allí que es una buena propuesta del instituto el favorecer la inclusión de nuestros productos en el mercado extranjero.

El Instituto puede también realizar coproducciones. Las coproducciones con el exterior son una fuente importante de esta regulación y promoción de la actividad cinematográfica en la Argentina.

Para que el cine argentino se transforme en una industria cultural se necesita una producción masiva de películas, que puedan exhibirse en las distintas ventanas. El desarrollo tecnológico hace que hoy no sólo se produzca cine para las salas de exhibición. Existen en la actualidad, por lo menos, tres ventanas importantes, las salas, la televisión (abierta y por cable) y el video.

Los recursos primero se asignan a los gastos administrativos. El instituto tiene muchos gastos en personal particularmente en el personal estable que cubre las áreas de fomento, las de control y las de fiscalización. También en el personal temporario afectado a la realización del Festival

«Desde el '58 y hasta mediados de los '60, se crearon muchas de las instituciones que rigen, hasta hoy, la vida cultural...»

Internacional de Mar del Plata.

El segundo es el otorgamiento de los créditos y subsidios a las películas nacionales.

El tercer rubro de gastos importantes es la realización del Festival Internacional y la participación en los distintos festivales que se realizan en el Exterior. Una buena discusión esta en si se justifica o no la realización del Festival de Mar del Plata, único de categoría Doble A en toda América Latina. Aunque supo tener alguna época de mayor esplendor, sigue siendo un momento culturalmente significativo para el país y fundamentalmente para Mar del Plata, pero también es importante para mantener al Cine Argentino en el mercado mundial.

El cuarto es el apoyo a la exhibición de películas argentinas en el exterior.

«Para que el cine argentino se transforme en una industria cultural se necesita una producción masiva de películas, que puedan exhibirse en las distintas ventanas.»

El instituto apoya a todas las películas oficialmente invitadas a festivales de cine las ayuda con el pago de tres pasajes de clase económica, para que acompañen a la película, el director, el productor o algunos de los actores y con algún dinero si es necesario para terminar el subtítulo de la copia que deberá ir al festival. Otra forma esta en la creación de salas en el exterior para exhibir cine argentino. El instituto ha generado salas para el cine nacional, fundamentalmente transformando el viejo cine Gaumont, que paso a denominarse Sala Kilómetro Cero porque está frente a la plaza de los Dos Congresos, donde esta

el monolito que formalmente es el 0 de todo el kilometraje de las Rutas Nacionales, a partir de esta experiencia están apareciendo salas en diferentes lugares identificadas con el número de kilómetros que las distancia del 0. En esta sintonía aparecieron salas en Nueva York, Madrid, Roma, París que no son salas de proyección fija o de programación regular. Sino que son salas donde se proyectan películas argentinas previa invitación, para trabajar con los distintos mercados.

IV - El régimen de créditos y subsidios para el Cine Argentino.

La ley entiende por película: "todo registro de imágenes en movimiento con o sin sonido, cualquiera sea su soporte, destinado a su proyección, televisación, o exhibición por cualquier otro medio". Esta es la película, pero esta no es la que subsidia el instituto. El instituto subsidia la película nacional, que responde a aquella caracterización, pero producidas por personas físicas con domicilio legal en la república o de existencia ideal en la Argentina. La primera condición es que la producción de la película tiene que ser hecha por argentinos, extranjeros y/o empresas radicadas en el país. La segunda es que deben ser habladas en idioma castellano. El idioma castellano es el idioma oficial del Estado Español, pero es también nuestro idioma. Esto no quiere decir que la película no tenga por necesidad expresiones en otros idiomas, pero debe ser filmada en idioma castellano y tiene que ser realizada por equipos artísticos y técnicos integrados por argentinos o por extranjeros radicados en la Argentina. La realización de una película nacional esta bajo el régimen de cuatro diferentes convenios colectivos de trabajo. Por convenio colectivo se entiende el que realiza un sindicato con la patronal a través de un Ministerio de Trabajo. Uno es el convenio colectivo que tienen con el SICA, Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, otro es el convenio colectivo con la Asociación Argentina de Actores, también con el Sindicato de Músicos y finalmente con el Sindicato de Extras. Una película argentina, tiene que ser hecha por el personal del SICA y, además, para poder sacar el certificado de exhibición tiene que haberles pagado a los trabajadores del SICA, si no, no hay manera de estrenarla, lo mismo con Actores, Extras y Músicos. El problema surge con algunas películas del nuevo cine argentino que se producen en cooperativas, donde "los socios" de la cooperativa (técnicos, actores, músicos, extras) no perciben salario y su trabajo será recién retribuido con el pago del subsidio. La organización de las cooperativas es una forma de "institucionalizar" el trabajo en negro, con lo que se "trampea" al SICA, a la Asociación Argentina de Actores y a las otras entidades corporativas y además se viola la ley. Porque ante ellas nadie percibe salarios en la medida que es integrante de una cooperativa. De verdad lo que establece la ley es que las películas tienen que hacerse respetando estos convenios colectivos.

La otra condición que establece para ser película nacional es haberse rodado y procesado en el país. Se llama rodaje al proceso de elaboración de la película, o sea la filmación. Si por necesidades argumentales tiene

que salir del país o filmar fuera del país, se debe solicitar como excepción al momento de pedir la calificación.. Se entiende por procesado el proceso principal de laboratorio de imagen y sonido, o sea, transformar lo que se filmó en la cámara en film. Pero en la actualidad el procesado no es tan sencillo, por ejemplo, películas que lleven lo que en el lenguaje del cine llaman "la truca", los efectos especiales. Estos normalmente hay que hacerlos en el exterior, donde están tecnológicamente mas desarrollados. Estas situaciones no excluyen a la película del régimen de créditos y subsidios..

La otra cuestión conflictiva en la actualidad que el Instituto solo considera película nacional, aquella cuyo paso es 35 milímetros o más. El cine puede ser o era tradicionalmente en súper 8, en 16 o en 35 milímetros; súper 8 y 16 mm no estaban considerados, si entraban los telefilmes. Para hacer una película nacional se debe presentar una copia en 35. 35 milímetros es lo que vemos en los cines, todos los cines del mundo exhiben cine en 35. El conflicto se armó ahora, porque se puede filmar en digital, es mas se puede hacer toda una película en digital. Filmar en digital es muchísimo más barato, porque si deben repetir diez veces una toma y se filma en filmico, son diez veces que se tira celuloide. Filmando en digital se hace diez veces la misma toma y no existe ningún gasto extra. Entonces todos los directores jóvenes están filmando en digital. El problema es que la ley dice que tiene que ser en 35 mm. Entonces, para acceder a un crédito tienen que pasar, aunque se realice toda la película en digital, a 35 mm. El pasaje de digital a 35 agrega un costo a la película del orden de los 3.000 dólares. El problema del digital, que también es un problema en los Estados Unidos porque algunos directores muy importantes ya están filmando de esta manera. Es mas se podría exhibir directamente en digital, eliminando el pasaje a 35. El problema es que las salas de exhibición todavía no están preparadas para la exhibición en digital.

El cuarto requisito es no contener publicidad comercial. No sería una película nacional de las que reciben subsidios si tuviera publicidad comercial directa. Esto tiene sus excepciones, porque está todo eso que ahora se llama TNT, popularmente "los chivos". Es la mención de Coca-Cola, Marlboro, o cualquier otra marca, esto tampoco anula la situación para recibir subsidios en las películas comerciales. Lo que está claro es que no recibiría subsidio un publicitario o un film que está hecho para publicitar un producto o una marca.

La otra manera de ser una película nacional y que no tiene en cuenta ninguna de estas restricciones es si es una coproducción del instituto. Si el instituto hace una coproducción con España, por ejemplo, no rigen ninguna de estas excepciones que dije y esta coproducción puede recibir todos los subsidios y créditos como si fuera una película nacional.

Sintetizando, con la definición de película que dimos no entran en el régimen de los subsidios ni en el de los créditos ni las telenovelas, ni los programas de televisión. Puede haber una película argentina, producida en el país, que no reúna los requisitos de película nacional; por lo tanto, tampoco es subsidiada por el instituto más allá de que pueda recibir algunos de los beneficios en cuanto a la exportación de la película. La película nacional es la que ingresa a los créditos y subsidios que después describiremos.

Pero hay un tipo especial de subsidio para los telefilms, los telefilms son aquellos audiovisuales rodados en 16 milímetros o en súper 8 y terminados en medidas de calidad aprobados por la broadcasting internacional, es decir, son aquellos como los beta, beta cam y otros que tengan una duración entre 80 y 100 minutos. Estas películas son producidas para darse en televisión; por eso estos telefilms que reúnen estos requisitos también tienen un régimen de subsidios.

Dice la ley que el 50% del presupuesto del INCAA debe destinarse al otorgamiento de los subsidios. Todavía no se alcanzó ese porcentaje porque el instituto está pagando los créditos y subsidios atrasados de la época de la emergencia económica. Este año, en un acto importante en la Casa de Gobierno el Presidente de la Nación entregó simbólicamente el primero de los cheques de estos pagos atrasados; el Instituto paga el 50% y el Estado Nacional el otro 50% y en dos años se ha de terminar de liquidar todo lo que está atrasado. En la actualidad los subsidios alcanzan al 35% de lo recaudado. Para recibir un subsidio se debe presentar un proyecto que contenga: el guión de la película, el director, un elenco tentativo, con mucha seguridad de quiénes van a ser los protagónicos y un presupuesto.

«La realización de una película nacional esta bajo el régimen de cuatro diferentes convenios colectivos de trabajo.»

El instituto califica a los proyectos en proyectos de interés especial, de interés simple y sin interés. Todos los que son declarados sin interés son excluidos del régimen de los subsidios. La diferencia entre interés especial e interés simple hace a que el porcentaje de subsidio sea mayor o menor. El 80% de las películas son declaradas de interés especial.

El instituto da dos tipos de subsidio, un subsidio de taquilla, que recibe el viejo nombre que tenía en la ley anterior y es como se lo denomina en la jerga, el subsidio de recuperación industrial; hay otro subsidio que se denomina subsidio a otras formas de exhibición, y que en el medio se le llama subsidio a la exhibición por medios electrónicos. El subsidio de recuperación industrial, va "pegado" a la taquilla y el subsidio por medios electrónicos no. El subsidio de taquilla es la plata que recibe el

instituto por las entradas y que, normalmente, la entrega. Se entrega \$ 1,94 de cada entrada que el Instituto percibe por la película que se trate. El instituto ha establecido topes. El tope tiene que ver con que estableció un precio de costo medio de la película en \$1.300.000. La película, por ley, se llevaba el 100% de la recaudación de la boletería hasta cubrir el monto de un costo medio. Después el 70%, hasta cubrir dos veces ese costo medio y después el 5%. Eso es lo que dice la ley. Pero esto hacía que las películas taquilleras, se llevaran todo el presupuesto del instituto. En la actualidad ninguna película, por ningún

«La otra cuestión conflictiva en la actualidad que el Instituto solo considera película nacional, aquella cuyo paso es 35 milímetros o más.»

concepto, entre los dos subsidios se pueda llevar más de un millón y medio. Recientemente salió la resolución que eleva el tope de un millón y medio hasta 1.900.000 que es lo que le establecieron a Patoruzito. Esto quiere decir que puede llevarse 1.062.500 por el subsidio de taquilla, y cuando llega a ese tope no percibe más. El otro subsidio es el subsidio por otras formas de exhibición o medios electrónicos.

El tope en este tipo de subsidio es el 35% del costo de un largometraje nacional, es decir \$437.500, no tiene que ver si duró una semana, dos semanas o treinta y dos. Se paga siempre que tenga una semana de exhibición y tenga un contrato para hacer entre 2.000 ó 2.500 copias de

VHS. Esto permite una trampa porque las cooperativas generan un presupuesto artificialmente alto, tratando de incrementar al máximo los gastos para llegar al tope y cuando reciben el subsidio, a los seis u ocho meses después de su estreno comercial, sus integrantes [los trabajadores, los actores] percibe su cuota parte. Por eso la Asociación Argentina de Actores y el SICA tienen un fuerte enfrentamiento contra las cooperativas. El Secretario General del SICA suele decir que hay películas que se hacen para exhibirse y otras que se hacen para cobrar.

Existe una tercera forma de ayuda que está siendo muy usada en este momento para las películas de lanzamiento pequeño. Hablamos de películas de cuatro o cinco copias a las cuales el les otorga hasta \$75.000, pero no se los da en dinero efectivo, sino que el Instituto sufraga facturas por costos de publicidad y lanzamiento de la película. A cambio de esos \$75.000 que otorga para armar la campaña de lanzamiento, el instituto se queda con los derechos de transmisión televisiva.

Los subsidios a los telefilms, van según la importancia del telefilm del 8 al 15 % del costo del largometraje nacional, y nunca puede ser superior al 70% del costo del telefilm. O sea se otorga entre un 8% y un 15 % de 1.200.000.

En los últimos años los créditos que se otorgan para la producción han representado entre el 25% y el 35 % del presupuesto del instituto. Estos créditos son créditos blandos, con tasas de interés muy bajas. El instituto licita con bancos nacionales y privados y usa un solo agente financiero durante 3 años. Son créditos con períodos de gracia, es decir, que hasta que no se estrena la película no empiezan a pagar el crédito. En otras administraciones del Instituto la devolución del crédito "se arreglaba". Siempre había un arreglo. Los créditos no se pagaban pero se arreglaban, había una mora realmente significativa. En la actualidad no hay tanta deuda porque primero hay un tope, no se otorgan mas de \$500.000 por película. Además la ley ha creado la institución del ajuste automático. Como los \$437.500 que otorgan por el subsidio por otros medios, lo entregan después de la exhibición, que es más o menos cuando se comienza a pagar las cuotas del crédito, si no se pagan las cuotas del crédito este subsidio atiende prioritariamente a su cancelación.. Por eso hoy el Instituto no tiene tanta mora como en otras administraciones.

Estas son, básicamente, las principales medidas de fomento. Los otros instrumentos de fomento y de regulación, que no son créditos ni subsi-

dios, es el de la coparticipación. El instituto se hace coproductor de la película, no puede superar el 70% del costo del film y los proyectos deben ser seleccionados por concurso. Es exigencia que, para que haya un coproductor, tiene que haber un distribuidor. Por que en el negocio del cine las películas argentinas normalmente no tienen distribuidor.

Otra forma de promoción son los concursos de cortometraje. A los ganadores de los concursos de cortometraje, los produce íntegramente el INCAA, cediendo por tres años a los directores el derecho de comercialización. El problema con los documentales y con los cortometrajes que han sido marginalmente producidos por el instituto porque no tienen ventanas para ser exhibidos. Antes era una costumbre en algunos cines de Buenos Aires que antes de la película se exhibía un corto. Hoy no tienen ventanas, excepto la que ha creado el MALBA, alguna que se exhibe en el Lorca, o en el Cosmos, pero en general no hay salas, para ver un cortometraje o un documental insisto, hay que ir al Gaumont, al Cosmos o al MALBA; como no tiene mercado la producción en este rubro desde el punto de vista del instituto ha sido bastante marginal.

Después está, como otra de las medidas interesantes, el apoyo a la comercialización en el exterior de la que hablaba antes. En el viejo Instituto Nacional de Cine, existía una figura que era el Argencine, que tenía su asiento en la ciudad de Madrid. Ellos vendieron 79 films, de los cuales 13 fueron a salas de cine. Actualmente, el apoyo está centrado en el envío a festivales y en estas salas INCAA que están andando muy bien. El instituto ha creado en el año 2002 una comisión Argentina de filmación {the film comisión}, por la cual el instituto se asocia con empresas extranjeras que vienen a filmar al país y ayudan en términos de selección de locaciones, de conseguir los derechos y esto le significa un ingreso al instituto más un mundo de relaciones. También lo ha creado el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y se llama Buenos Aires Set. También tienen oficinas de este tipo las provincias de San Luis y hasta donde sé la provincia de Neuquén. Pero en el caso de San Luis, además, es la única provincia que hasta ahora tiene una ley de promoción del cine propia. Por eso están apareciendo algunas películas que son parte de promoción del instituto de San Luis.

V - La cuota pantalla y la media de continuidad.

La cuota pantalla es una medida que ayuda, un poco, en esta pelea de David y Goliat del cine nacional tiene contra el cine norteamericano, estableciendo desde el INCAA una obligatoriedad de exhibición de películas argentinas. Se establece que las salas de cine deben exhibir una película argentina cada cierta cantidad de tiempo. La media de continuidad, complementaria de la anterior, establece que si la película, medida su primera semana, pasa un determinado porcentaje de venta de entradas tiene el derecho de continuar en esa sala. El exhibidor no la puede sacar. Siempre estuvo en la ley la cuota pantalla y la media de continuidad, pero nunca había estado reglamentada.

Este año hubo problemas con tres películas, "La niña santa", de Lucrecia Martel, película producida por alguien con mucho peso en la industria Lita Stantic; "Los guantes mágicos" de Martín Rejtman, una película en la que el instituto tenía mucha apuesta porque anduvo muy bien en el exterior, y finalmente se metieron con Polka, productora de "Luna de Avellaneda". ¿Por qué? Porque estas películas andaban bien, pero venía la etapa alta del cine, las vacaciones de invierno y había que estrenar "Shrek 2" o "Troya. ¿Qué hacían los complejos? Programaban en las salas horarios ridículos para las películas; así, las películas se caían. Por ello el instituto mediante una resolución reglamento la cuota pantalla y la media de continuidad. En esta resolución del instituto aparecen algunas novedades, la primera es que transforma a todas las salas del país en salas de estreno. En la regulación anterior existían tres categorías de salas. Las salas de estreno, las salas de cruce y las salas de barrio. Como las salas de estreno estaban sobre Lavalle, de cruce eran las que estaban sobre Esmeralda o Suipacha. Las de barrio, eran las de barrio. La cuota pantalla se establecía respetando estas categorías. La nueva resolución estableció que todas son salas de estreno. Y estableció que todas las salas de cine en la Argentina, a partir del 1° de Julio de este año

«En los últimos años los créditos que se otorgan para la producción han representado entre el 25% y el 35 % del presupuesto del instituto.»

tienen que estrenar una película nacional. Estableció tres categorías de películas, categorías A, B y C y esto tiene que ver con lo que decía antes, la importancia comercial de una película se mide por la cantidad de copias con las que se estrena. Categoría A, las películas que se lancen con 21 copias para arriba; categoría B, aquellas películas que se lanzan entre 11 y 20 copias y categoría C aquellas que se lanzan con 10 o menos. La ley estableció, una vez que todas son salas de estreno, las temporadas de alta y de baja del cine. Estableció como temporada alta la que va del 1° de abril al 30 de septiembre. Entonces, la media de continuidad en una sala de hasta 250 espectadores de una película A es del 25%, si la sala es de 250 a 500 es el 20% y si es de más de 500 es del 10%, todas entre el jueves y el lunes. En las películas B es 22, 18 y 9%, y en las C 20, 16 y 8%

«El instituto se hace coproductor de la película, no puede superar el 70% del costo del film y los proyectos deben ser seleccionados por concurso.»

respectivamente; es evidente que con la C hay una mayor protección. Todo esto cambia en la temporada baja que va del 1° de octubre al 31 de marzo: para las A es 20, 15 y 8%, hasta las C que 15, 12 y 6%. Ahora la ley ha establecido figuras muy rígidas. Todas las salas tienen que estrenar una película argentina y todas las películas argentinas tienen una media de continuidad. Una película nacional por trimestre, si se cumple estrictamente la ley no creo que alcance la cantidad de películas nacionales para esto, pero lo importante es que esto es una exigencia legal.

El régimen de la cuota pantalla está bien pero es escaso, porque lo que debería haber también es cuota pantalla para las otras ventanas, es decir tendría que haber cuota pantalla para la televisión. En una ley que voto el Congreso de la Nación, acerca de cómo regular el COMFER, y fue vetada por completo por el tandem De La Rúa - Lopérfido creo que porque le sacaban el manejo del Canal 7. Esa ley reglamentaba la cuota de pantalla para los canales de televisión abierta que debían exhibir una película argentina de estreno cada seis meses. Es una manera muy relevante de difundir el cine nacional. Los que ahora somos viejos nos hicimos amantes del cine argentino viendo en televisión, a Francisco Petrone, Olga Zubarry, Tita Merello en pelícu-

las argentinas que eran obligatorias. Lo que digo es que la reglamentación de la cuota pantalla es buena pero no es completa.

VI - Preguntas

Pregunta: ¿Se evalúa la capacidad económica de quien va a pedir el subsidio? Por ejemplo Polka que ya tiene capital ¿Puede recibir un subsidio todos los años? ¿Le está quitando el lugar a alguien que no tiene tanto dinero para filmar? ¿Qué pasa con este sistema de protección con el que tiene menos para la producción?

Oscar Moreno: Acabas de poner el dedo en la yaga. A tu pregunta hay dos respuestas. No hay ninguna preferencia. El Instituto establece un listado, concursan y establece un orden de entrega. El debate es si está bien que esto sea universal, y sea para todos y haya transparencia en el consejo asesor. Y el otro tema en discusión es que por qué hay que, desde la promoción y fomento de la industria del cine, fomentar los que hacen el negocio. Polka hace un negocio, Patagonic hace un negocio, y son tipos de buen capital. La respuesta es que hay que hacer una industria del cine, entonces hay que promover a todo el mundo. Lo que a mí me parece muy bien es que desde la época de José Miguel Onaindia y ahora con Jorge Coscia se hayan establecido topes. Por que o si no las películas muy exitosas y taquilleras, como Las Bandanas por ejemplo, el año pasado, se llevarían una cantidad enorme de recursos. Al haber puesto topes, los que van a hacer películas grandes no les interesa tanto el subsidio, por que no está ahí el negocio, solo les interesa el subsidio por que al tenerlo les abre la puerta a los fondos internacionales. En este momento hay mucho fondo internacional para hacer cine. El cine argentino está muy bien calificado por como le va en los festivales. Entonces, si el instituto da un subsidio se puede ir a Ibermedia, a Euro Image, recurrir a otros fondos internacionales a los que no se podría acceder de otra forma. Pero este es el debate ¿qué subsidiar?. Si después del debate se decidiera no subsidiar a las grandes, aparecerían las grises, ¿Ésta es grande o es chica, está en el medio o es independiente, si ya hizo tres películas le tengo que subsidiar la cuarta? Creo que el mejor sistema es el universal, dárselo a todo el mundo pero con tope.

Pregunta: Quiero saber si hay tope en la exhibición de las películas. Yo vengo observando que en el cine de acá a la vuelta, por ejemplo, que cada vez que ponen una película argentina ponen "Luna de Avellaneda" y ninguna otra película argentina.

Oscar Moreno: No, hay corre el libre juego del mercado. Lo que dice la ley es que hay que estrenar una por trimestre. Claro que con la ley así abierta el negocio del distribuidor con el exhibidor, es que al exhibidor le ha de interesar tener en sus salas películas como "El perro" de Sorín. Sorín es casi una marca para vender películas. Se va a dar una pelea por tener esa película. Pero un chico que trae su opera prima le va a costar más. Además todos sabemos que todo este mundo de la crítica tiene un algo especial. Sigo creyendo que la crítica no tiene ningún viso de corrupción, pero los medios tienen negocios, entonces es muy difícil que una película que apoye Polka o Patagonic la califiquen muy mal. El exhibidor de los grandes complejos va a preferir las películas de distribución más masiva. Pero no hay reglamentación de eso.

Pregunta: En esta cosa de las promociones en donde vos comprás una entrada con un paquete de pochoclos más una coca-cola, te entregan una especie de tarjetón y no te entregan el boleto, la entrada oficial. Es como que estas promociones están esquilmandonos a nosotros en cierto aspecto, por que eso no estaría teóricamente contabilizado.

Oscar Moreno: No también se contabiliza. Eso es lo que se llama entrada Z.

Para explicar un poco mas el negocio a través de las figuras tradicionales: el productor, el exhibidor y el distribuidor. El distribuidor, los muchachos del barrio Ayacucho y Tucumán, iban a Venecia, a Berlín y en el filmarket compraban la película. Ejemplo, compraban Almodóvar y costaba US\$ 25.000. Una vez que la compraban eran los dueños de la película para la Argentina. Generalmente se compraba para la Argentina y Uruguay. Se entregaba la seña, cuando les mandaban la película, mas claro el ínter negativo, se hacía la copia, sobre la cual después se substituía (si era necesario) y se devolvía el ínter negativo. Desde allí se salía

a buscar fecha de estreno. Cuando estaba el circuito le daban una fecha de estreno, aclaraban 'bueno, voy a largar con diez copias' y trataban de mantener la media. Ahora las salas de exhibición no son más propiedad de Coll y Saragusti, ahora son propiedad de las mismas empresas que producen otras películas. Entonces, a ellos, aunque pueda vender entradas con la de Almodóvar, del ejemplo, prefieren que las salas estén ocupadas por "Troya" o por "El Rey Arturo" por que se ganan no solo como exhibidores, sino también en la sociedad con los distribuidores y los productores. Mientras que en la otra, la del ejemplo, solo se llevan el 1,20 del exhibidor. Entonces prefieren siempre a los tanques. Esto no pasa solamente en la Argentina, pasa en el mundo. Se ha generado un modelo de hacer cine que tiene que ver con un tipo de cine. Digo siempre, en broma no tan broma, que si un espectador concurre a ver "El Rey Arturo" o "Troya" difícilmente distinga el cuento. Quizás por el mar si conoces la historia. Porque las dos son iguales. Quiero decir que se ha generado un modelo de cultura de cine.

Finalmente la libertad del espectador, esta reñida con la dictadura de los programadores. Los programadores eligen, lo hacen dentro de los que nos viene impuesto. Cuando eligen en el filmarket puede haber doscientas películas iraníes y compran una y esa es la que se puede ver. Las otras

no se conocerán nunca, excepto que vengan en video. Pero además el negocio tiene otros problemas, por que el distribuidor independiente no puede comprar una sola película, cuando compra, no le venden Almodóvar solo. Le venden un paquete de diez o quince películas; de ellas solo dos o tres llegan a salas y las demás son directas para video pero no te venden aquéllas sin éstas y después el distribuidor debe negociar con los exhibidores un espacio. El problema con el cine argentino es que sus películas no tienen formalmente distribuidores. Estos no corren el riesgo de comprar una película argentina.. Porque el distribuidor que pago los

«El cine argentino está muy bien calificado por como le va en los festivales.»

25 mil dólares de la de Almodóvar del ejemplo, luego debe hacer los gastos de la promoción y esperar cómo le va en el mercado. No hay ningún crédito ni nada, solo recupera el 1,95 que le corresponde como distribuidor, simplemente es un negocio en el que se gana o se pierde. No arriesgan con el cine argentino de la misma manera.

En las películas argentinas no hay formalmente un distribuidor, el riesgo lo corre el productor. El distribuidor solo se lleva un porcentaje por asesorar la campaña de lanzamiento pero no pone dinero. Entonces es más difícil todavía porque la relación es del productor con los exhibidores. Por ejemplo, Paula Hernández, la directora de Herencia, una muy buena opera prima, ¿Desde donde puede negociar con el Cinemark? ¿Qué poder de negociación tiene? Es así el mercado. Pero no digo que esto sea bueno ni malo, digo, este es el mercado y este es el mercado en el mundo, no es sólo aquí. Porque "La Pasión" lleva no sé cuántos miles de millones de espectadores en el mundo, es una película armada para eso ¿Por qué? Porque el negocio del cine es así ■

«El problema con el cine argentino es que sus películas no tienen formalmente distribuidores. Estos no corren el riesgo de comprar una película argentina.»

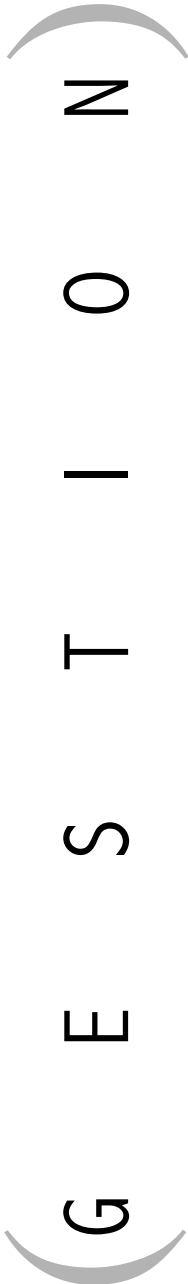
VII Bibliografía

Raffo, Juilo; Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica (Comentada). Editorial Lumiere, Buenos Aires, 2003.

Perelman, Pablo y Seivach, Paulina; La industria cinematográfica en la Argentina; Observatorio de Industrias Culturales, Nro. 1; CEDEM y SICA, Buenos Aires, Enero de 2004.

INCAA, Manual de Procedimientos; Buenos Aires, 2003.

INCAA, Guía del Usuario, Buenos Aires, 2003.


 GESTIÓN

Modelos de Gestión

*por Pancho Marchiaro**

Introducción

El trabajo de gestión de cultural ha dejado de ser el terreno de las personas voluntariosas. Hoy, el trabajo de gestión tiene que ver con herramientas técnicas, y con estar al tanto de cuáles son los escenarios en los que se da el fenómeno de la cultura.

El trabajo de gestión en Argentina, también es poder analizar y contextualizar la información a nuestra propia realidad. Y por último, el trabajo del gestión de proyectos culturales, hoy en el contexto argentino del interior del país es un alto honor y una responsabilidad fortísima. El hecho es que estamos frente a un cam-

* Pancho Marchiaro es coordinador del Diploma en Gestión de Actividades Artísticas y Culturales de la Universidad Blas Pascal y titular de las cátedras de Gestión Cultural y del Taller de Organización de Actividades Artísticas y Culturales (ubp.edu.ar)

bio dramático en las formas de decidir, financiar y comunicar las nuevas producciones artísticas, y ese cambio se da en un escenario desfavorable. O estados paternalistas con toma de decisiones que pasan por los gustos y caprichos del director, o estados tan ausentes, que detrás del pretexto fácil de apostar al crecimiento de las industrias culturales, se han desentendido, casualmente, de su misión como estado: hacer de un conjunto de personas un pueblo.

En este escenario desfavorable, pero fértil y de crecimiento acelerado, no acompañado, y fundamentalmente no estudiado!, por el estado (y porque no, los estados) es imprescindible tomar posición como "usuarios"(utilicemos un término deliberadamente antipático), como productores de contenidos, o como gestores frente a las prácticas tradicionales, y en algunos casos enquistadas en materia de administración y organización de la cultura. Por que hoy, quienes actuamos como autores, intérpretes o asistentes, estamos avalando o en el mejor de los casos, sencillamente vehiculizando políticas culturales.

«El trabajo de gestión en Argentina, también es poder analizar y contextualizar la información a nuestra propia realidad.»

Modelos de gestión

Las estrategias para la organización en los proyectos culturales, fundamentalmente públicos o mixtos son una de las maneras de exteriorizar algunos de nuestros males endémicos, y es momento y rol nuestro ser agentes de cambio. Ya lo dice Tono Martínez en la nota Diario de un gallego vengativo¹, son los artistas, los intelectuales (y me animo a agregarle un sustantivo, Tono) y los gestores los que tienen posibilidades de forzar otra perspectiva para el futuro de este país.

Porque apostamos a programas culturales diversos para responder a las expectativas, demandas y necesidades de diversos ciudadanos, y porque

¹ Publicado en el suplemento Ñ, del 4 de Septiembre del 2004

de esta forma, la finalidad de nuestro trabajo pasa por la modificación de la idiosincrasia y la construcción de un bagaje cultural mejor para los argentinos de las próximas décadas.

Hace 36 años, con la publicación de Los Derechos Culturales como Derechos Humanos², se dejó de discutir acerca de la cultura como un derecho humano. Hace unas décadas, se llegó a la conclusión que, muy a pesar de las prácticas demagógicas, los pueblos emiten señales que trascienden en necesidades a las que hay que decodificar y transformar (mediante conocimientos que le son propios a la formación del gestor) en programas que contengan propuestas de valor. Por último, hace algo de una década, y en el medio de un embotellamiento de las autopistas de la comunicación, se corroboró que así como la cultura es un derecho humano, comunicarla es un deber de los gestores.

«Los pueblos emiten señales que trascienden en necesidades a las que hay que decodificar y transformar»

Dice Toni Puig Picard, "Debemos apostar con fuerza para situar a los ciudadanos en el centro de todas las decisiones para la cultura. Hasta ahora en el centro han estado los políticos, los artistas o el afán para salir en los medios. Los ciudadanos hoy piden a las organizaciones públicas para la cultura que les faciliten propuestas de sentido para su vida personal y común a través de las artes, el teatro, los museos,

² Los derechos culturales como derechos humanos.

ISBN 84-7483-028-1 - Título Original: Les droits culturels en tant que droits de l'home, Unesco 1970 - Versión Española: José María García-Árias Vieira. Ministerio de Cultura. España. Editado por Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura. España Colección Cultura y Comunicación 2.-

³ Seminario IDEAS Y GESTION ULTIMAS PARA LA CULTURA

Innovación y marketing con los ciudadanos

Por TONI PUIG PICART (Asesor del Ayuntamiento de Barcelona, profesor de marketing en el Instituto de Dirección y Gestión Pública de ESADE y fundador de la revista Ajo Blanco.)

Programa de Formación en Gestión Cultural Meeting Point, año 2

Centro Cultural España. Córdoba

Marzo del 2004

las bibliotecas ,los debates, la fiesta....Esto conlleva una gestión más relacional, próxima, innovadora, comunicativa o corresponsable"³

Pero lograr construir nuevos paradigmas organizacionales que permitan detectar necesidades de la sociedad sobre la que accionamos, para constituir programaciones de valor como respuesta, es imposible sin nuevos modelos de gestión.

Nuevos modelos que sean agentes modificadores, e inclusive destructores, frente a las pesadas y burocráticas estructuras paleolíticas de la administración pública: corruptas, ineficaces, frustrantes, personalistas, obtusas, amateurs.

La vieja división de áreas disciplinarias, que en el mejor de los casos venía acompañada de una sección administrativa y todas ellas tuteladas por una dirección general, no es más aceptable.

Las políticas de curación sistemáticamente impuestas por un director de museo, no son más aceptables. La incorporación de fondos a una colección sin una comisión asesora externa, no sólo que no es más aceptable, debería ser delito.

La delegación de tareas, mediante órdenes al resto del equipo de gestión es, tanto en lo público como en lo privado, un suicidio con previa indicación de una mentalidad retrógrada.

Hemos comprobado hasta el hartazgo que las áreas administrativas, no conviven con una división disciplinaria de la misma manera que un área de comunicación externa termina confrontando con cada división, pues desde la defensa e imposición de los proyectos individuales, y normalmente personales, es imposible establecer una política de comunicación interna. Y sin dialogo, no tenemos un centro cultural, o un museo. Tenemos una, o en el peor de los casos, varias reparticiones que pueden explicar a la perfección porque no hacen nada por la comunidad bajo su res-

«Las políticas de curación sistemáticamente impuestas por un director de museo, no son más aceptables.»

⁴ Entrevista con el Sr. Di Tella, publicada por La Nación el 30 de Mayo del 2004.

ponsabilidad.

Una zambullida a la realidad de la Secretaría de Cultura de la Nación: presupuesto de ciento veinte tantos millones de pesos, apenas cuarenta millones de dólares. Un dólar por año por argentino. Pero no los gaste aún, el ochenta por ciento de este presupuesto es para gastos duros, como sueldos, mantenimiento infraestructural, etc(4). Ahora imagínese cuantos de los veinte centavos anuales restantes llegan a Catamarca, San Martín de los Andes, etc. Intentemos consolarnos pensando en el presupuesto de cultura de esas provincias, de esas comunas. Con esta foto panorámica ¿hay algún margen para generar estructuras poco eficientes, poco eficaces?.

«La cultura en general y el hábito de utilización de los proyectos artísticos en particular generan idiosincrasia, ciudadanía y civilidad»

Hoy, y de la misma manera que en temas de gestión de recursos se dejó de discutir la necesidad obvia de la financiación mixta, en materia de modelos de gestión debemos comprometernos con un modelo profesionalista, horizontal, de sinergia y cristalización mediante el diálogo y el consenso.

La cultura en general y el hábito de utilización de los proyectos artísticos en particular generan idiosincrasia, ciudadanía y civilidad; y lo que es más importante aún, construyen identidad, apostando a los conceptos dinámicos de continua evolución de la identidad cultural. No podemos dejar, por mejor elegida que sea una persona,

una única mirada disponga de la identidad de un pueblo. Tal el caso de los muesos de localidades pequeñas, cuya única contraoferta cultural es el pool del bar y / o Videomatch.

Una propuesta

Debemos apostar por equipos de gestión que contenga a profesionales de cada una de las áreas indispensables, con voz y voto: comunicación cultural, programación; coordinación técnica y producción ejecutiva, y administración.

Estas cuatro áreas, con los matices propios de cada proyecto, deben componer una mesa donde se discutan todos los detalles de las acciones a emprender. Y los otrora directores hoy tiene un papel de conducción: obtienen consenso de la diversidad de posiciones en la mesa y con este, capacidad de volantear frente a un cambio de escenario. Esto legitimándose con sus propios interlocutores en las reuniones y posteriores acciones.

Este modelo fuertemente participativo y extremadamente horizontal permite una riqueza y diversidad de miradas de "lo cultural", con un grado de compromiso altísimo, una despersonalización de las instituciones, y si se me permite el neologismo, una despaternalización de las instituciones. Incluye esta convergencia, que constituye proyectos que desde una iniciación son formulados, discutidos y revisados en su viabilidad por áreas normalmente relegadas, como administración y comunicación, permite la incorporación de las miradas de tantos colaboradores externos como proyectos se deban afrontar. Por caso, los curadores especializados en diseño, arte digital, instalaciones sonoras, etc. etc.

La conversación y el debate, como un modelo de gestión de la programación permite construir proyectos heterogéneos que pasan por diversas áreas de trabajo y que deben transformarse en actividades de importancia para el día, y espacios de valor para las reflexiones de los ciudadanos.

Desde cualquier proyecto cultural, y pivotando sobre este modelo respaldado por el consenso, el diálogo, y la representatividad de artistas y habitantes hay que buscar alejarnos de caprichos directivos, intentando construir proyectos culturales frescos que responden a las necesidades de todos los componentes de la comuna, permitiéndoles construir un discurso propio.

Esta propuesta de estrategia organizacional no es una novedad, ni una oportunidad de patente para el autor de esta nota, y de hecho es válido mencionar que, una cierta insistencia en un tema de este tipo no es grave. Sí es grave que este modelo no es una realidad, particularmente en el interior del país ■



“El GESTOR cultural. Ideas y experiencias para su capacitación”.

Ricardo Santillán Güemes,
Héctor Ariel Olmos (comp.)
Editorial Ciccus, Bs. As., 2004

Por Emiliano Fuentes Firmani

De reciente aparición, el compilado propuesto por Ricardo Santillán Güemes y Héctor Ariel Olmos presenta un abordaje múltiple al concepto de la gestión cultural. Debido a su distribución temática, el libro puede considerarse como un diverso manual de nociones básicas sobre la gestión cultural, pero con un marcado énfasis en el hacedor, o mas claramente en el *GESTOR*, como se indica desde el título. Como hilo conductor, el libro presenta una *hoja de ruta* que atraviesa cuatro ejes:

Marco Conceptual, donde se explicitan las nociones generales sobre los conceptos *Gestión y Cultura*. Este eje esta dividido en tres capítulos, en el primero los compiladores intentan ampliar las definiciones, ensayando un entramado entre la etimología de la palabra *Ges-*

tión-Gerere y la analogía de los términos *Cultural/Gestionar*; en el segundo capítulo *La acción sociocultural en una sociedad compleja*, Mariano Garreta plantea la evolución del término cultura, señala la existencia de modelos culturales abiertos y cerrados, y define el campo en que debe moverse una gestión moderna y eficaz; en el tercer capítulo *Políticas Culturales y Gestión*, Héctor Ariel Olmos propone una idea de política cultural sobre la base de un modelo abierto de cultura, que se afirma en la cotidianidad, y a partir del cual se puede gestionar, brindando además algunas sugerencias de cómo generar poder y claves a la hora de diseñar políticas culturales; el eje conceptual se completa con las entrevistas a Antonio Hugo Caruso y Javier Álvarez.

El segundo eje temático se titula *Especificidades*, en él Fernando de Sá Souza aborda el tema de Internet y la globalización desde un discurso crítico y constructivo a través del artículo *Internet, cultura y creatividad*; por otro lado María Pía Moreira, en *El financiamiento de la cultura*, explica por que es necesario buscar fuentes de fondos para las actividades del sector, analiza el papel del Estado, los distintos modelos que operan y la importancia de contar con las legislaciones culturales adecuadas, concluye brindando técnicas de patrocinio que servirán de orientación en la ardua tarea de buscar financiamiento.

El tercer eje *Arte, Formación Artística y Gestión Cultural* comienza con *Formación artística: celebración de las "sombras"*, donde Ricardo Santillán Güemes realiza una reflexión sobre el proceso de creación artística, y fundamentalmente, sobre la educación por y para el arte; el eje se completa con un artículo de Adolfo Colombres sobre *El desarrollo del arte popular*, una entrevista a Coco Romero sobre el carnaval y la propia gestación del gestor, y la experiencia de un trabajo de Guadalupe Olmos Álvarez en una escuela del conurbano bonaerense, *Crecer con el arte*, donde se muestra como la gestión puede modificar al gestor.

El cuarto y último eje esta compuesto por dos artículos; *Ciclo Vital y Gestión Cultural*, donde Ana María Hendler y Graciela Palmeiro describen y reflexionan sobre una intervención sociocultural en zonas marginales que tuvo, como novedad, la aplicación de una metodología basada en el esquema antropológico de los ritos de paso o pasaje y en una concepción que pone al derecho de ser como eje para toda afirmación de la identidad cultural; por último aparece una sección denominada *Miscelánea* que es una serie de generalidades sobre las formas y el campo de acción de la Gestión Cultural.

Como decíamos al principio, el libro adquiere la categoría de manual, y realmente puede ser una útil herramienta para aquellos quienes comienzan a circular el camino de la gestión, o para aquellos que ya lo han transitado y les interese en un acercamiento un poco mas académico sobre practicas que, de seguro, le parecerán familiares y cotidianas ■

DIFERENTES, DESIGUALES Y DESCONECTADOS.

Mapas de la interculturalidad

Néstor García Canclini. GEDISA editores



Por Silvano Martínez

En su nuevo libro N. García Canclini introduce ciertos dilemas para pensar la problemática de la interculturalidad. A la perspectiva transdisciplinarias en la que se alternan la sociología y la antropología, el autor le agrega las ciencias de la comunicación como novedad insoslayable en los estudios culturales hoy.

Son fundamentales en el desarrollo del libro, el estudio que hace de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu y de la antropología cultural de Clifford Gertz. Estos análisis logran hacer indispensable la lectura de los mismos en forma paralela o posterior a la de este libro.

El entrecruce de Globalización y Latinoamérica son temas recurrentes del autor en sus trabajos anteriores, este último no es la excepción. A pesar de esto, el enfoque no deja de ser seductor para cualquier interesado en los procesos sociales actuales.

N. G. Canclini le pone tope al alcance que puedan tener tanto las olas antiglobalizantes, que en los últimos años hicieron su aparición, como cierta ingenuidad que muestran las comunidades aborígenes con sus reclamos de autonomía. Muestra lo heterogéneo que pueden ser estos

grupos en sus propuestas y en su conformación interna.

El libro está dividido en dos partes con cinco capítulos cada una, la primera mitad se titula Mapas. Aquí está la ya casi obligatoria, en este tipo de trabajos, definición de Cultura con sus anteriores y actuales modos de delimitarla.

El segundo bloque del trabajo se denomina Miradas y comienza con el sexto capítulo que aborda los problemas de los modelos de integración y desintegración latinoamericanos, como dijimos esto es una preocupación central del autor.

El séptimo capítulo está centrado en una discursiva más teórica sobre el título mismo del libro ¿Diferentes, desiguales y desconectados?. Donde hace una pregunta que interesa a cualquier actor cultural; "¿qué gana el especialista en cultura al adoptar el punto de vista de los oprimidos o excluidos? Puede servir en la etapa de descubrimiento, para generar hipótesis o contrahipótesis que desafíen los saberes constituidos, para hacer visibles campos de lo real descuidados por el conocimiento hegemónico. Pero en el momento de la justificación epistemológica conviene desplazarse entre las intersecciones, en las zonas donde las narrativas se oponen y se cruzan." Toda una definición para algunos voluntaristas que creen que con solo establecerse con temas populares están haciendo la patria grande.

Este es un punto interesante, aquí trata de desmitificar cualquier falso romanticismo y hace hincapié en la necesidad de ser científico y riguroso para quien quiera desandar los caminos de las problemáticas sociales. Luego, examina las diferentes maneras de expresión de las culturas juveniles con relación a la conexión-desconexión informática. Mostrando que estar desconectado hoy, es signo de diferencia.

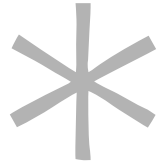
El anteúltimo capítulo abreva sobre la construcción intercultural del saber. Deshilvana la definición de sociedad del conocimiento, tan anunciada como salvadora. Y se pregunta como se articula esta noción con la exclusión y la desigualdad.

Para cerrar, el autor intenta abordar algunas hipótesis del trabajo en un estudio de caso sobre la cinematografía latinoamericana.

Tal vez este trabajo se pueda ver como una continuación de los ensayos anteriores del autor, sin embargo tiene puntos de innovación en cuanto a como pensar hoy la problemática sociocultural. La antropología registra lo que nos diferencia, la sociología los movimientos que nos igualan o segregan y la comunicación lo que nos conecta o excluye. Las tres se enlazan como herramientas, para poder armar cualquier mapa de la interculturalidad en nuestros días ■

Unos días por la Ciudad de México

Por Paula Mascias



En el mes de noviembre estuve visitando la Ciudad de México.

Tratando de evitar el lugar común y no dejarme obnubilar por la mirada "del turista" para la cual todo es bello y perfecto, quisiera compartir, las impresiones que me traje a mi país con respecto a la gestión pública en cuanto a lo cultural.

Tuve la oportunidad de ver varios de los Museos públicos de México. El Museo del Palacio de Bellas Artes, el Museo Nacional de Arte y el Museo Nacional de Antropología.

Pude ver cada detalle cuidado, más allá de la belleza de sus edificios y sus historias, cada muestra que se exhibe parece ser un trabajo profesional impecable.

De todo lo que pude conocer quisiera quedarme, para comentar, con la muestra presentada por esos días en el Museo Nacional de Arte porque creo que es un buen caso donde se conjuga la educación y el arte como recurso didáctico.

En las salas de este Museo se presenta una selección de obras del arte mexicano del Siglo XIX y XX donde se va haciendo un

recorrido por la historia de México desde las artes visuales.

Si el arte es un reflejo de lo que sucede alrededor, esta es una prueba más que lo ratifica.

Así, se dividieron los siglos en las más de 10 salas que posee esta Institución y se fue armando en cada una de ellas de acuerdo al momento de que se trataba. Todo esto se complementa con mapas, revistas, periódicos, fotografías, artesanías de las distintas épocas en salas aparte y con un criterio histórico claramente montado.

Como en la mayoría de este tipo de instituciones en esta parte de América la falta de visitantes es algo notable y lo más curioso de esta muestra puntualmente es que de los pocos visitantes presentes, (fui en tres oportunidades) la mayoría éramos extranjeros.

Creo que una tarea pendiente en cuanto a gestión cultural y curaduría es el tema de la generación de público. Ya sé, me preguntarán ¿qué tienen que ver los curadores en este tema? Para mí es un trabajo conjunto y en él también entran los curadores con el montaje de la muestra y el diálogo con el público entre otras cuestiones.

Me parece que siempre se hace mucho hincapié en la excelencia del "producto", si a una exposición puede denominársele producto, pero descuidando la otra parte que tiene que ver con el público; pareciera ser que no se le dá la verdadera importancia que tiene o si se le dá, los resultados no están a la vista.

Todavía no tengo en claro de quien es esta responsabilidad más allá del trabajo en conjunto que mencioné más arriba como necesario.

Lo que sí tengo en claro es que tiene que ver con las voluntades políticas. Si los museos son instituciones públicas que se deben a la comunidad en la que están insertos, como forma de afianzar identidades colectivas a través del conocimiento de su patrimonio (que es de todos), su función educativa es la herramienta con la cual puede desarrollarse este cometido, La obra de arte como experiencia de la cultura humana hace conocer abierta y públicamente otra cosa; abre un sentido, lo incorpora y lo retiene junto a sí, transformando la historia.

Tenemos un patrimonio riquísimo y es hora que se empiece a utilizar en beneficio de sus habitantes. Y no pasa por tener más presupuesto sino por utilizar bien el presupuesto que se tiene aprendiendo a revalorizar lo propio, centrando las actividades que se realicen en las necesidades de un público concreto y logrando, a la vez, el acercamiento de todos aquellos no habituados a visitar este tipo de instituciones.

Creo que es un desafío interesante para emprender y que la responsabilidad primera, sin ser exclusiva, la tienen quienes están a cargo de las políticas públicas de cada país ■

REVISTA
Gestión
Cultural

...más allá de nuestras tapas.

Presentación de nuestra publicación en:

II Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano - Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza) (noviembre 2004)

I Encuentro "Miradas Críticas sobre Arte" - Luján (octubre 2004)

Organización del Seminario:

Legislación Cultural - Universidad Nacional de Tres de Febrero (septiembre 2004)

Dictado del Curso Introducción a la Gestión Cultural:

Biblioteca Popular Gral. San Martín (mayo - junio 2004)

Galería "Arte y Punto" (agosto - septiembre 2004)

Agradecimientos y convocatoria

Una vez más agradecemos a Fundación Andreani y Universidad Nacional de Tres de Febrero por apoyar nuestro proyecto. Así mismo hacemos extensiva nuestra gratitud a todos aquellos que participaron en el presente número.

Nuestra publicación se encuentra abierta a la recepción de artículos e investigaciones en torno a la problemática de la gestión cultural, para su publicación en próximos números. Solicitar especificaciones a revistagestioncultural@yahoo.com.ar



En la Fundación Andreani brindamos nuestro trabajo en favor de la
solidaridad, la educación y la cultura.
Porque creemos que éstas son las herramientas que construyen la base
para el desarrollo del país y los valores que nos impulsan.



Otra forma de llegar

www.fundacionandreani.org.ar
4016-0805