



Acceso a la cultura y derechos de los autores -Identidad y diversidad cultural y su vinculación con los Derechos Humanos-

CARLOS A. VILLALBA

Sumario: I. El ser y su circunstancia-El derecho de la cultura. II. El acceso a la cultura y el derecho de autor como derechos humanos. III. Identidad y diversidad cultural. IV. El derecho de autor y la globalización. V. Tutela y fomento en el derecho de la cultura. VI. Frente a todo ello cabe preguntarse ¿qué hacer? VII. Primera conclusión. VIII. Segunda conclusión. IX. Tercera conclusión.

I. EL SER Y SU CIRCUNSTANCIA¹ – EL DERECHO DE LA CULTURA

Los temas que nos proponemos analizar requieren de un marco más amplio que el de cada uno de ellos de modo que los abarque tanto sus particularidades como a la relación existente entre los mismos.

Cada uno de estos objetivos puede ser analizado sistemáticamente desde el marco del «Derecho de la Cultura». Se trata de una disciplina que ha merecido especial interés en ciertos países como Francia.²

Dentro de este sistema el concepto de cultura incluye y a la vez limita todo lo que se encuentra dentro de la noción de lo que se entiende por creación artística o intelectual y se excluyen las áreas de la enseñanza y la ciencia pero abarca tanto las normas permisivas como

-
1. La reflexión que haré justifica volver a recordar a ORTEGA. De un modo simplificado diré que el pensador español proponía que el ser es conforme a su circunstancia o si se quiere al horizonte en el que se encuentra. Es por ello que debe mencionárselo en momentos en los que se advierte un cambio cultural provocado por factores como la comunicación por Internet y como sucedió en el pasado con la aparición de la imprenta.
 2. Se puede consultar *Droit de la culture* de Jean-Marie PONTIER, Jean-Claude RICCI y Jacques BOURDON, Professeurs à l'Université de droit, d' économie et de sciences d' Aix-Marseille, Dalloz 1990. En nuestro país ha merecido la atención de Edwin HARVEY en numerosas obras como *Derechos de Autor, de la cultura y de la información, Ordenamiento normativo*, Ediciones Depalma, Buenos Aires, 1975, *Derecho Cultural latinoamericano. Sudamérica y Panamá*, *Derecho Cultural latinoamericano Centroamérica, México y Caribe* y *Derecho Cultural latinoamericano y caribeño. Caribe de habla inglesa. América Latina y Suriname* todos de la misma editorial.

la libertad de pensar y de comunicarlo sin censura previa, las normas programáticas que consisten en la promoción de estos valores y el de las actividades e industrias culturales asegurando el acceso a las mismas. También comprende la fijación de políticas culturales como el de preservación de la identidad y el acceso a la diversidad cultural.

II. EL ACCESO A LA CULTURA Y EL DERECHO DE AUTOR COMO DERECHOS HUMANOS

Pero el derecho a la cultura comprende también el derecho de autor y el de los que les son conexos.

El punto central de éste enfoque radica en recordar que todos estos contenidos integran el objeto de esta disciplina de modo que ninguno de ellos se satisface de un modo aislado.

Este modo de ver y por tanto de dar respuesta tiene la ventaja de que abarca la promoción y la tutela de los derechos de los autores y de los intérpretes así como de los productores de los bienes y actividades culturales pero también del derecho de acceso a la cultura.

Cada una de estas áreas comprende el desarrollo de ciertos derechos esenciales y reconocidos por la legislación internacional de los derechos humanos.

Es por ello que el desarrollo de la cultura requiere de una legislación tuitiva de los derechos de los autores y que estos necesitan de un ámbito cultural que permite a los hombres desarrollar su identidad y acceder a la diversidad cultural del «hombre» en el sentido de «lo humano».³

Como es propio de la naturaleza de los derechos humanos, que se relacionen por complementación y no por subordinación, se requiere concebir a cada uno de ellos de modo tal que sea compatible con el desarrollo de los demás. El acceso a la cultura no puede desentenderse del derecho de autor y viceversa.

III. IDENTIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL

Con este criterio la UNESCO ha promovido la «*ALIANZA GLOBAL PARA LA DIVERSIDAD CULTURAL*»

En colaboración con otros organismos internacionales y agencias de Naciones Unidas, este programa promueve proyectos de cooperación multilateral entre el sector público, el sector privado y la sociedad civil destinados a apoyar, a escala local, el desarrollo de las industrias culturales así como a favorecer un mejor cumplimiento del dere-

3. El derecho de autor y el derecho de acceso a la cultura están incluidos en el Art. 27 de la Declaración Universal de los Derechos de Derechos Humanos y en el Art. XIII de la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre, ambas de 1948.

Más extensamente puede consultarse «El derecho de autor en las declaraciones y tratados sobre derechos humanos, su recepción en el derecho positivo internacional y nacional», en *La Constitución, el Derecho y los Medios de Comunicación*, Revista de doctrina del Colegio Público de Abogados de la Capital Federal, Buenos Aires, año 1. núm. 1, enero de 2000, pp.20-33

cho de autor y los derechos conexos, con el objeto de garantizar una oferta de bienes y servicios culturales más equilibrada.

Sus objetivos son:

- Generar nuevas oportunidades que favorezcan la creatividad, el pluralismo de ideas y la diversidad cultural.
- Fortalecer las industrias culturales locales en tanto factor clave para el desarrollo social y económico durable y la erradicación de la pobreza.
- Fomentar el cumplimiento de la reglamentación internacional sobre derecho de autor y crear mecanismos efectivos de prevención de la piratería.
- Desarrollar el potencial de la producción cultural local y su presencia competitiva en los mercados mundiales.
- Incrementar la oferta de productos culturales variados y accesibles a escala mundial.
- Explorar nuevos modelos de cooperación internacional basados en la solidaridad y el beneficio mutuo.

IV. EL DERECHO DE AUTOR Y LA GLOBALIZACIÓN

Ninguno de estos temas y de sus problemáticas son enteramente nuevos y es por ello que cabe preguntar: ¿que ha pasado con estos derechos en plena era de la globalización.

La primer respuesta ya fue dada por al Acuerdo de los ADPIC o TRIPS integrante del Acuerdo de la Organización Mundial del Comercio la OMC, firmado en Marrakech el 15 de abril de 1994 que ha tenido ya una formidable adhesión (148 países al 16-02-2005) y por los Tratados OMPI, suscritos en Ginebra el 20 de diciembre de 1996, conocidos como Tratados Internet.

Cuando hablamos del Acuerdo de los ADPIC nos remitimos al resultado de las arduas negociaciones de la comunidad internacional que se realizaron sin dar a conocer los fundamentos y las reflexiones que apoyaban la firma del nuevo convenio, lo que es lamentable pero que es propio del traslado del concepto desde tema del «Derecho Humano» al de la negociación de normas comerciales internacionales.

Y la respuesta fue que era indispensable un alto nivel de protección nominal y efectiva. Solo con una protección efectiva es posible que funcione el mercado y por ello contó con el impulso de un país como los Estados Unidos de América que en 1952 se había despedido de la Conferencia que adoptó la Convención Universal sobre Derecho de Autor solicitando a los restantes países europeos que no exageraran la tutela de las obras. Con este cambio de posición EE.UU. pasó a exigir, cada vez más protección, por un tiempo más prolongado.

Y menciono a este país porque en un mundo globalizado que es al mismo tiempo unipolar su comportamiento en el mercado es insoslayable.

V. TUTELA Y FOMENTO EN EL DERECHO DE LA CULTURA

Para la Argentina, como para muchos países, la importación de bienes culturales - tanto la legal o como la ilegal - proveniente de áreas donde no existe tutela del derecho

de autor o derecho de intérprete es similar a la introducción de productos legítimos que ya se encuentran totalmente amortizados en su lugar de origen y que cuentan a la vez con un casi monopolio de su comercialización y distribución en todo el mundo. En ambos casos se produce el efecto de sofocar o aplastar las energías vitales de la cultura importadora. Reitero que un país como la Argentina no puede competir con productos o servicios culturales que provengan de un paraíso de piratería o de territorios en los que su producción haya sido amortizada íntegramente. Tampoco puede competir con productos que sean explotados por empresas que tengan el monopolio de la distribución.

Los EE.UU. tienen un público consumidor enorme, productores con acceso a capitales poderosos, con un sistema de producción empresarial que logra grandes rendimientos y a la vez la expansión de su cultura, ya sea a través de los bienes de consumo, como de los del entretenimiento así como los de las letras, las artes y las ciencias. Su modalidad empresarial conduce a la contratación de obras y prestaciones por medio de convenios que pasan a ser modelos predispuestos y todo ello sucede, como ya dijimos y conviene reiterar, en el entorno de una organización de la distribución monopólica o casi monopólica de productos culturales.

Este conjunto de situaciones provoca grandes consecuencias en el desarrollo cultural de los países periféricos.

VI. FRENTE A TODO ELLO CABE PREGUNTARSE ¿QUÉ HACER?

Como lo revela un dicho popular: «nada hay más terco que los hechos».

En los países hegemónicos los autores de obras y los intérpretes tanto actores como músicos poseen organizaciones sindicales con fuerza suficiente para obtener condiciones de trabajo razonables y remuneraciones que en nuestros países resultan impensables. Y por impensables alejadas de nuestros sueños.

La contrapartida es muy dura ya que un país pobre tiene empresarios pobres que no mantienen su permanencia en el tiempo. Ello a su vez tiene consecuencias jurídicas cuando la tutela depende solo del contrato o de una norma que admite la convención en contrario porque las pequeñas empresas al tiempo de las explotaciones secundarias de las obras e interpretaciones habrán desaparecido del mercado. De este modo solo el autor o el intérprete lograrán una razonable explotación de su obra si la legislación impone una responsabilidad a lo largo del tiempo a todo el que explote la obra que incluida en un bien cultural. Es, entre otras, la solución de la ley española. Así países de dimensión económica tan dispar como Argentina y Francia o España han debido organizar la tutela de las obras haciendo responsables de su explotación a todas las personas que realizan un aprovechamiento económico de las mismas. Así por ejemplo las ediciones de libros se hacen en proporción a sus ediciones, las representaciones teatrales en relación con sus ingresos de boletería o publicidad y los filmes o audiovisuales a su explotación en diversos medios como en salas, en televisoras abiertas o canales de cable.

Pero los países centrales también han logrado expandir con su cultura industrial y cultural, su cultura jurídica. Y aquí juega lo que podemos llamar la «teoría de los equivalentes». Por deslumbrante que sean los resultados que hayan logrado para sus creado-

res, las soluciones no pueden ser las mismas ya que las condiciones en las que se producen y la magnitud de las partes no son equiparables.

- 6.1 Debemos poner también en la balanza que, a diferencia de otros tiempos, los cambios en los medios de explotación de obras e interpretaciones han ido acompañados de una transformación tal que han posibilitado la existencia de manifestaciones culturales y artísticas alternativas.

La desocupación de músicos que se produjo con la popularización de las grabaciones sonoras no se ha vuelto a producir del mismo modo dramático. Los medios de explotación de obras e interpretaciones han logrado transformarse sin que deje de crecer la multiplicidad de obras y prestaciones y explotación de obras en televisión y en los canales de cable que aumentaron de un modo notable a la vez que reutilizaron el material de obras cinematográficas que había devenido en material obsoleto.

- 6.2. El estándar normativo durante esta última época resulta, a mi modo de ver, satisfactorio y correspondería a los niveles deseados si las demás pautas vinculadas con la creación fueran complementarias.

No obstante unos pocos defectos han bastado para provocar consecuencias devastadoras, como una rajadura en una represa de agua.

Me refiero a que muchas leyes tienen normas de presunción de cesión en favor del productor en el contrato de obra por encargo en y el régimen de la obra audiovisual. Lo mismo sucede, aunque con tintes más dramáticos, en el caso de los intérpretes cuando la norma considera que al momento de consentir la inclusión en una grabación el derecho queda cedido al productor. A ello deben sumarse los casos en los que se concede el derecho al autor o al intérprete, que carecen de fuerza negociadora, sujeto a la convención en contrario.

No es casual que esta preocupación haya sido expresada por varios tratadistas.

No olvidemos que aún en los momentos de bonanza los ingresos económicos de nuestros autores e intérpretes son modestos como resulta ejemplificado en un relato del escritor chileno Jorge EDWARDS: «*En esa mañana siguiente fui a cobrar unas pesetas a la ventanilla de un banco, las pesetas precarias de los trabajos intelectuales, y decidí, cuando ya sentía el bulto de los billetes en uno de mis bolsillos, que necesitaba zapatos nuevos*». ⁴ Estos son los sueños de nuestros creadores.

VII. PRIMERA CONCLUSIÓN

A esta altura del desarrollo podemos concluir que: *en todos los casos en los que exista la posibilidad de renunciar a los derechos morales y a las reservas de explotación secundaria de las obras existirá una presión por parte del empresario para convenirlas sin aumentar su precio.*

4. Vid, Jorge EDWARDS, «Cumpleaños feliz», *Grandes cuentos chilenos del siglo XX*, Compilados por Camilo Marks, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana S.A., 2001, p. 90

Y esto es así por varios motivos. Por un lado mientras los autores individuales dependen de editores y productores económicamente poderosos, los contratos se concretarán siempre entre partes desiguales. Habrá siempre una tendencia a que se incluyan cláusulas de cesión para explotar las obras e interpretaciones en todos los medios aún en los medios que no existan a la firma del contrato.⁵

En los países en los que no tengamos una solución legal que haga relativamente inaccesibles ciertas facultades y no existan organizaciones profesionales de los creadores e intérpretes, con capacidad para evitar estas consecuencias, no podremos afirmar que como lo quieren los tratados internacionales estemos otorgando una protección efectiva, ni será cierto que tratemos a estos derechos y prestaciones como Derechos Humanos. Y hoy sabemos que las «Declaraciones» son obligatorias tanto por los tratados sobre la materia que le siguieron, como por las Resoluciones de los Organismos Internacionales que las han tornado obligatorias (en la Argentina se incorporaron al texto de la Constitución Nacional).⁶ Al mismo tiempo tampoco se habrá logrado la protección que quiere el Acuerdo de los ADPIC para que exista un mercado que funcione.

Los actores e intérpretes han fundado, sólo en ciertos países, organizaciones sindicales y celebrado convenios colectivos de trabajo.⁷

Este ha sido y sigue siendo el centro de la lucha por el derecho de nuestros autores⁸ y es y ha sido la cuestión de nuestros intérpretes.

Se suma ahora la época Internet que incluye todo lo creado y todo lo fijado. El repertorio mundial incluye el pasado y el presente y sus posibilidades de acumulación ya no están limitadas, como en las bibliotecas como la de Alejandría o la de Washington.

Ya las casas de venta de música grabada no están sujetas a la limitación física de las novedades. El depósito de ejemplares no tiene límite en la red.

A la época Internet se ha sumado el uso a lo Napster y la fiebre de bajar obras es similar a la compulsión de la reprografía.

Solo la respuesta de la gestión colectiva evitará un desastre cultural.

5. Vid, VILLALBA, Carlos A. «Los contratos en derecho de autor», *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, N° 29 – 30, 1977, pp. 251 –265 en donde sistematicé mi experiencia las provisiones que me indicaba la experiencia tanto colectiva como privada.

6. vid, VILLALBA, Carlos y LIPSZYC, Delia, *El Derecho de Autor en la Argentina – Ley 11.723 y normas complementarias y reglamentarias, concordadas con los tratados internacionales, comentadas y anotadas con la jurisprudencia*, Buenos Aires, Editorial La Ley, 2001 . En el capítulo 11. 6 «El derecho de autor en los instrumentos internacionales sobre derechos humanos», p. 337 y ss.

7. Vid, Carlos VILLALBA y Delia LIPSZYC en *Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión – Relaciones con el Derecho de Autor*, Buenos Aires, Editorial Víctor P. De Zaválfa, 1976. pag. 104 y siguientes donde se resumen los distintos convenios existentes.

8. Vid id. Nota anterior, Capítulo 7 «Gestión colectiva de los derechos de los autores», p. 183 y Capítulo 8 «Los derechos conexos y su gestión colectiva», p. 211

Es también por ello que cuando se fundamenta la gestión colectiva el tema de los contratos sigue teniendo idéntica vigencia.⁹

Se produce la misma experiencia lograda en el ámbito internacional la que se encuentra tan bien sintetizada en la declaración de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, CISAC.¹⁰

VIII. SEGUNDA CONCLUSIÓN

Ahora respondamos nuevamente al interrogante planteado y mi respuesta es que: *donde existe una gestión colectiva eficiente hay mejores condiciones para autores y artistas. Y esta es una conclusión con valor experimental y comprobable si se la contrasta con la realidad.*

Hagamos una nueva pregunta: ¿Basta que se cuente con una protección monopólica de la gestión colectiva?

Yo pienso que no. Tiene que darse la norma y el ejercicio del derecho dentro de un ambiente cultural en el que las personas se vean reflejadas y encuentren reflejado al otro, es decir dentro de un ambiente de pluralidad cultural.

Veán ustedes que donde hay gestión colectiva eficiente hay mejores condiciones para autores e intérpretes, el movimiento cultural es mayor y el acceso a la cultura crece.

9. Vid, op. cit en Capítulo 8, «Historia de la gestión colectiva de los derechos de autor en la Argentina: ARGENTORES Y SADAIC», p. 186. Sobre la historia de AADI puede consultarse capítulo 8.2.1 pag. 216.

10. En la *Carta del derecho de autor* adoptada por la CISAC en su XIX Congreso (Hamburgo, setiembre de 1956), se deja constancia en el capítulo IV dedicado a la función de las sociedades de autores: «14. Tanto en razón de las nuevas modalidades de difusión de las obras como por el desarrollo de los intercambios internacionales, las Sociedades de autores se han convertido hoy en organismos indispensables para la determinación, el control, la percepción y el reparto de los derechos de representación y de ejecución públicas, de radiodifusión, de televisión y de reproducción mecánica. [...]

«15. Sin el concurso de las Sociedades de autores, el autor no podría vigilar por sí mismo la utilización de sus obras, ni haría valer sus derechos.

«Gracias a sus reglamentos de reparto, que evitan los contratos privados, infinitamente variables en la forma y el contenido, las Sociedades aseguran a todos los autores la salvaguardia de ciertas prerrogativas y los frutos de su trabajo creado.

«Por otra parte, de no existir Sociedades de autores, los usuarios del derecho no podrían conocer con certeza a los titulares del mismo, ni obtener, por consiguiente, las autorizaciones necesarias.

«La amplia red de relaciones forjada entre las Sociedades de las diversas naciones, resultado de sus contratos de representación recíproca asegura a los autores de un país determinado la protección de sus obras en muchos otros, y, al mismo tiempo, permite a los usuarios utilizar normalmente a las obras extranjeras.

«16. Las Sociedades de autores son organismos que tienden a hacer posible el ejercicio de ciertos derechos exclusivos que las leyes y los organismos internacionales reconocen al autor sobre su obra. El hecho de que las Sociedades asuman los poderes de los autores nunca podrá considerarse como el ejercicio de un monopolio».

El autor, el intérprete, el productor y el público se requieren. El Dr. Ulrich UCHTENHAGEN, gran especialista y administrador de la gestión colectiva de un país europeo, me enseñó que un usuario no era un enemigo del autor: me dijo: «un usuario es un cliente» y me aclaró que con esa visión le había hecho ganar mucho dinero a los autores.

Y las sociedades de gestión colectiva justifican su existencia procurando que se desarrollen tantas entidades de gestión como países existan pues de ello depende el resultado de la explotación eficiente de sus asociados. Y en ello han venido invirtiendo grandes sumas de dinero desde hace décadas.

Así lo explico a los alumnos cuando me toca impartir enseñanza. Cuando ustedes consumen obras que requieren imperativamente y lo hacen reclamando menos protección les digo: el autor y el intérprete son nuestros amigos y no se daña a un amigo.

Cuando debo hacer reclamaciones contra organismos estatales de mi país que no solicitan autorizaciones o no cumplen con sus pagos les digo: «si ustedes frustran mi reclamo habrán perdido pues su función es fomentar la cultura».

Normas jurídicas, entidades de gestión, agentes literarios, editores de música, productores de bienes culturales, promoción cultural son todos elementos que viven en una comunidad que jerarquiza su vida cultural y que aprecia la ajena.

Frente a ello Internet es un nuevo e inmenso mercado que hay que conquistar y ello será tarea que deberá ejercerse con tenacidad y aliento.

IX. TERCERA CONCLUSIÓN

La globalización ha producido una modificación en las reglas de juego lo que ha conducido a una merma en la capacidad de autoafirmación del autor y del intérprete.

El pesimismo que advertimos no es de ahora. Ya Stéphan MALLARMÉ sentenció la muerte del autor en contraposición a la vigencia de la obra. Recordemos a la bohemia y al prototipo del creador desinteresado por el dinero tan bien retratado en la ópera «La Bohème» de Giacomo PUCCINI. Recordemos la época de los años sesenta cuando se procuraban leyes que eran una secuela de excepciones. Recordemos el intento que culminó en la «Conferencia Diplomática de Estocolmo de 1967 para la revisión del Convenio de Berna».

Recordemos el aforismo de Friedrich NIETZSCHE: «Todo lo que no me mata me fortifica». Y ustedes me podrán decir, como me preguntaron a mí: «pero, ¿cuántos muertos nos rodean?».

No me refiero a las personas o las culturas que opten por un cambio que valore de un modo diverso a la ciencia y la tecnología sino a las personas y las culturas que caigan abrumadas por la impotencia.

Finalmente llegamos al tema de la denominada «brecha tecnológica» y de la «brecha cultural» que se acrecienta y que tiene una tendencia a ser gigantesca. Si nos proponemos alcanzar una paridad relativa o una desigualdad atenuada debemos buscar las respuestas en el plano del hacer y por ende en las asignaciones de recursos, la incorporación de profesores del más alto nivel y en el incremento de los alumnos que deseen formarse.

Sabemos cómo se instrumentó la enseñanza elemental y la investigación, cómo se crearon las bibliotecas públicas y cómo se forjó el valor social del hombre cultivado. Esto es responsabilidad de cada uno según su vocación, de las instituciones privadas y del Estado.

Sabemos también que nuestro culto al saber no es el mismo que el de otras civilizaciones que al mismo tiempo que han conseguido la formación de especialistas notables han debido soportar el costo de los más altos niveles de suicidios universitarios.

Lo que procuro explicar es que se requieren de muchas iniciativas convergentes y que no todo se resuelve de la misma manera porque como lo decía ya en el 1500 PARACELSO¹¹ fundador de la medicina experimental, las dolencias requieren de remedios y tratamientos específicos.

Mantener a una sociedad a la altura de los cambios culturales y tecnológicos requiere de múltiples y variados emprendimientos.

Pero el acceso a la cultura no se soluciona encerrándose en un provincianismo cultural.

Se pregunta Milan KUNDERA: ¹²¿Cómo definir el provincianismo? Como la incapacidad de (o el rechazo a) considerar su cultura en el gran contexto. Hay dos tipos de provincianismo: el de las naciones grandes y el de las pequeñas. Las naciones grandes se resisten a la idea goetheana de literatura mundial porque su propia literatura les parece tan rica que no tienen que interesarse por lo que se escribe en otros lugares. Kazimierz BRANDYS lo dice en sus *Carnets. París 1985-1987*: «El estudiante francés tiene mayores lagunas en el conocimiento de la cultura mundial que el estudiante polaco, pero puede permitírselo porque su propia cultura contiene más o menos todos los aspectos, todas las posibilidades y las fases de la evolución mundial».

Las naciones pequeñas se muestran reticentes al *gran contexto* por razones precisamente inversas: tienen la cultura mundial en alta estima, pero les parece ajena, como un cielo lejano, inaccesible, por encima de sus cabezas, una realidad ideal con la que su literatura nacional poco tiene que ver. La nación pequeña ha inculcado a su escritor la convicción de que él sólo le pertenece a ella. Fijar la mirada más allá de la frontera de la patria, unirse a sus colegas en el territorio supranacional del arte, es considerado pretencioso, despreciativo para con los suyos. Y como las naciones pequeñas atraviesan con frecuencia situaciones en las que corre peligro su supervivencia, consiguen con facilidad presentar su actitud como moralmente justificada.»

Solo esta reflexión equilibra las nociones que expuse en el resto de este trabajo y por ello deseo incluirla como cierre del mismo.

11. Paracelso es el seudónimo de Teofrasto Bombastus von Hohenheim, 1493 - 1541, médico suizo y fundador de la medicina experimental que propuso que las enfermedades requerían de remedios y tratamientos específicos.

12. «El provincianismo de los pequeños», por Milan KUNDERA (Anticipo de *El telón. Ensayo en siete partes* de Editorial Tusquets) publicado en el diario La Nación de la Argentina el 26 de junio 2005, Sección Cultura, pag 1 y 2

