

Dimensión económica y social del actor español del siglo XXI

Economic and social dimension of the 21st century spanish actor

Abel MARTÍN VILLAREJO

Autoría:

Abel Martín Villarejo
Artistas Intérpretes, Entidad de Gestión de
Derechos de Propiedad Intelectual (AISGE),
España
amartin@aisge.es
<https://orcid.org/0000-0002-5123-7214>

Citación:

MARTÍN VILLAREJO, Abel. «Dimensión económica y social del actor español del siglo XXI», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 133-171. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.05>

Fecha de recepción: 25/06/2021

Fecha de aceptación: 01/09/2021

© 2022 Abel Martín Villarejo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

El objetivo principal de este trabajo es poner de manifiesto aspectos que afectan a los ámbitos menos conocidos del actor contemporáneo, como son sus circunstancias sociales, laborales y económicas. Lo intentaremos hacer desde diferentes perspectivas y aflorando, cuando sea posible, datos y análisis colectivos e institucionales, habida cuenta la escasez de fuentes documentales y estadísticas públicas o específicas del colectivo del actores y bailarines, ya que ambos colectivos integran AISGE y su Fundación AISGE, y conviene analizarlos conjuntamente aun a sabiendas de que el colectivo actoral –incluido doblaje– representa el 93% del colectivo artístico escénico y audiovisual. De hecho, para poner en valor el análisis que pretende abordar este trabajo, en España actualmente hay en torno a 20.784 artistas profesionales del audiovisual y de las artes escénicas, de los cuales un 78% son actores de imagen –audiovisual y teatro–, un 15% actores de voz o doblaje y un 7% bailarines.

Palabras clave: actor; actriz; personaje; público; emoción; producción audiovisual; cine; televisión; teatro; plataformas digitales; series de televisión; crisis; precariedad laboral; condiciones laborales; condiciones económicas; desempleo; prestaciones sociales; ayuda económica; jubilación; invalidez; gestión colectiva; derechos de propiedad intelectual; derechos de autor; reparto.

Abstract

The main objective of this work is none other than to highlight aspects that affect the lesser-known areas

of the contemporary actor, such as their social, labor and economic circumstances. We will try to do this from different perspectives and by surfacing, where possible, collective and institutional data and analysis, given the scarcity of documentary sources and public or specific statistics of the collective of actors and dancers, since both collectives make up AISGE and its Foundation, and it is convenient to analyze them together even knowing that the acting collective –including dubbing– represents 93% of the scenic and audiovisual artistic collective. In fact, to highlight the analysis that this work aims to address, in Spain there are currently around 20,784 professional artists of the audiovisual and performing arts, of which 78% are image actors –audiovisual and theater–, 15% voice or dubbing actors and 7% dancers.

Keywords: actor; actress; character; spectators; emotion; audiovisual production; cinema; television; theater; digital platforms; T.V. series; crisis; job insecurity; labor conditions; economic conditions; unemployment; social benefits; financial assistance; retirement; disability; collective management; intellectual property rights; copyright; distribution.

1. Introducción

El oficio del actor no solo consiste en dotar de vida a las letras y a las palabras que declama, sino que construye su singular personaje escénico o audiovisual partiendo de las bases que le ofrece el personaje literario, de tal suerte que su labor alcanza a la transmisión de las emociones, ideas y reflexiones que el personaje literario precisa ofrecer al público espectador o telespectador. El público reconoce y concibe al actor a través de los personajes que ha actuado y del que, cada sujeto espectador, ha tomado esas emociones deliberadas y fingidas para desarrollar su propio universo psicológico de anhelos y esperanzas. Pero el gran público suele desconocer la verdadera situación económica y social que habita tras ese actor que se ha presentado ante él a través de un personaje.

El actor español, en su consideración de agente o actor social y económico pertenece a una industria, la cultural, de gran valor económico, social y estratégico, con capacidad de crecimiento y expansión nacional e internacional en la nueva era evolutiva conocida como Cuarta Revolución Industrial, apoyada esta en el desarrollo exponencial de las tecnologías digitales y las asociadas a las redes y a la interconectividad. En las tres últimas décadas, las producciones españolas de contenidos audiovisuales de ficción, protagonizadas por actores y actrices nacionales, han alcanzado, sobre todo en el formato de serie, el cuarto puesto mundial en el mercado global de tales contenidos de alta cualificación. Las sociedades desarrolladas han conquistado paulatinamente más espacios de ocio y una necesidad creciente de disfrutar en esos tiempos de las emociones que emanan de los contenidos audiovisuales de ficción.

Esta etapa reciente y actual de florecimiento de la producción audiovisual en España, y en cierto modo también en el resto del planeta, no se compadece en absoluto con la verdadera situación estructural asociada a la dimensión económica y social de los actores y actrices, en términos generales. Antes, al contrario, mayores oportunidades de trabajo no siempre han significado una mejora en sus condiciones laborales, sociales y económicas, sino que aún persiste una precariedad laboral generalizada, unida a la intermitencia e irregularidad de los trabajos artísticos y una suerte de abuso del carácter vocacional de una profesión que induce a aceptar tales condiciones a costa de poder desarrollar un oficio tan complejo y de labrarse una carrera artística.

2. Evolución de las fuentes de trabajo e ingresos de los actores españoles

En apretada síntesis, podemos decir que la fuente principal de ingresos económicos y, por ende, de trabajo, de los actores españoles hasta los primeros años setenta del pasado siglo era el teatro, ocupando el segundo lugar –desde la década de los años cuarenta– el cine y, a partir de los años sesenta, la tercera fuente lo constituía RTVE (teatro audiovisual, variedades y series), sin olvidar las aportaciones, tal vez minoritarias, de las radionovelas durante las tres décadas de los cincuenta, sesenta y setenta. A partir de 1975¹ ya se percibió un cambio de paradigma en el ámbito laboral del actor y de otros profesionales de las artes escénicas, dando lugar a un cambio de prelación de las fuentes de trabajo y de ingresos económicos de los actores, cuya tendencia se hace irreversible a partir de 1990 y hasta la actualidad, de manera que pasaron a ocupar el primer puesto las series de ficción televisivas, en segundo lugar, el cine y en tercer lugar el teatro.

Las causas y factores que provocaron ese cambio de paradigma profesional del actor en España son diversos. De un lado, el advenimiento de las televisiones privadas,² que eliminó el monopolio histórico de RTVE y adoptaron

1. Justo el año en el que se desarrolló la huelga de actores y de la que se logró la conquista de la jornada de descanso en teatro, ya que hasta esas fechas lo habitual era que el actor desarrollase dos funciones diarias, de lunas a viernes, y 3 el sábado y el domingo, sin día de descanso semanal.

2. La Ley de Televisión Privada, Ley 10/1988, de 3 de mayo, que dio lugar a las tres primeras concesiones de licencia a operadores privados de televisión, dos en 1989 (Gestevisión Telecinco, S.A. –Mediaset España, S.A.– y Antena 3 de Televisión, S.A.) y Canal Plus (Sogecable, S.A.) en 1990. Licencias renovables cada 10 años. E. 2005, la Ley 10/2005, de 14 de junio y el RD 946/2005, de 29 de julio, ampliaron las concesiones a dos operadores nuevos: La Sexta como canal analógico y en abierto, y Cuatro como canal en abierto de Canal+. Finalmente, la Ley 7/2010, de 31 de marzo, de Comunicación Audiovisual, derogó la Ley de Televisión Privada de 1988. Actualmente, nos encontramos en España

pronto el modelo de negocio propio de cualquier empresa televisiva basado en la producción propia o por encargo de contenidos audiovisuales de ficción, principalmente series de larga duración. Los nuevos operadores de televisión (Antena 3TV, Telecinco y Canal +), a su vez, impulsaron un cambio de formato de las series de televisión (frente al modelo tradicional desarrollado por RTVE hasta finales de los ochenta) que han ido evolucionando hasta la actualidad y que abrió la puerta de las oportunidades a nuevas y más numerosas generaciones de actores, de manera que se produjo un trasvase de actores consagrados en cine y teatro a la televisión y, al mismo tiempo, un aumento del censo profesional de actores noveles radicados en la producción televisiva de ficción.

En paralelo a esa evolución de los canales de televisión generalistas de ámbito nacional, también a partir de 1989 se constituyeron organismos de radiotelevisión integrados en la FORTA (Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos), que pronto produjeron y emitieron con éxito series de ficción, erigiéndose así en una fuente importante de trabajo y de obtención de ingresos económicos para un nutrido número de actores y bailarines residentes en sus respectivos ámbitos territoriales.

También el cine ha mantenido en las últimas décadas una media de producción anual de obras audiovisuales muy importante, en torno a 250 largometrajes y casi 300 cortos³, así como películas documentales y producciones extranjeras o coproducciones europeas y con América Latina, las cuales han generado trabajo y retribuciones salariales nada desdeñables para un porcentaje de actores cercano al 23%.

Junto a esa evolución al alza del cine desde la década de los años 40 y de RTVE desde la década de los 60, en paralelo fue avanzando la crisis del teatro del siglo XX, luego de haber experimentado un gran apogeo desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la Guerra Civil de 1936, excepción hecha de la crisis teatral que se agudizó en los años 20. Curiosamente, coincidiendo con la transición democrática de los años 70, el teatro en España asume una crisis paulatina –que aún persiste– en búsqueda de su lugar en cuanto que espectáculo público y de un reajuste dentro de la oferta de ocio cultural en un contexto dominado rotundamente por la televisión y el cine. La crisis –que también coincide con una fase de profunda renovación del teatro español– afectó a la producción

en trámites (Anteproyecto de Ley General de Comunicación Audiovisual) para la transposición a nuestro ordenamiento jurídico de la Directiva (UE) 2018/1808, de 14 de noviembre, sobre servicios de comunicación audiovisual, que revisa y actualiza la anterior Directiva del mismo ámbito, la Directiva 2010/13/UE.

3. Fuente: Catálogo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España (ICAA), del Ministerio de Cultura y Deporte.

teatral, a la generación de obras dramáticas y, por supuesto, a todo el colectivo de profesionales creativos –entre ellos los actores– que vieron reducido su concurso y reclamo profesional, y, en consecuencia, obligados a migrar hacia otras industrias culturales como el cine, el doblaje y la televisión.

De otro lado, la implantación y desarrollo de la estructura político-territorial de España a través de las Comunidades Autónomas, junto a otros factores estructurales de las artes escénicas, debilitaron la red teatral de ámbito nacional y perjudicaron considerablemente las giras, la estabilidad y la durabilidad de los montajes escénicos y de las compañías. Asimismo, desde mediados del siglo XX hay un proceso paulatino de reducción de espacios teatrales, pasando de 298 en 1945, a 163 en 1960 y 61 en 1977⁴, al tiempo que muchos teatros de esas décadas se reconvirtieron en salas de exhibición cinematográfica. A lo que se unió el efecto colateral de la reducción del número de compañías privadas de teatro. Todo ello abocó a la crisis teatral de los años setenta y al sentido estructural que la misma adquirió desde entonces hasta la actualidad.

Finalmente, asociado al boom televisivo que impulsaron las televisiones privadas y las autonómicas a partir de 1989, el doblaje de películas y series de televisión extranjeras adquirió unas dimensiones desconocidas, hasta tal punto que durante unos años se erigió como la segunda actividad económica y profesional de los actores, amén de generar un grupo especializado en dicha técnica, tanto para obras audiovisuales de ficción, como documentales y animación. Entre 1989 y 1993, el colectivo de actores de voz –muchos de ellos también de imagen audiovisual y de teatro– se incrementó considerablemente. No obstante, en 1993⁵ se desarrolló una huelga de doblaje que acabó desestructurando al colectivo y, desde entonces hasta la actualidad, tanto la demanda de trabajo de voz como las condiciones laborales, se deterioraron, si bien aún hoy existe un volumen considerable de actores de voz que viven profesionalmente de esa actividad artística. Actualmente son 2.021 los socios de AISGE que se siguen dedicando principalmente a la actividad de doblaje o voz de animación o de publicidad, y cada año obtienen derechos de propiedad intelectual en una media de 2.475 euros.

4. DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pág. 183.

5. Tras 101 días de huelga, se firmó el convenio estatal de doblaje, fijando, por ejemplo, el salario de los actores contratados en 145.000 pesetas y 14 pagas anuales, el del director y adaptador de diálogos en 169.810 pesetas en catorce pagas, lo que suponía un incremento considerable de las retribuciones del 26,52%. Ese aparente éxito de la huelga y del convenio, sin embargo, se volvió en contra de sus impulsores y, con el tiempo, del sector, ya que el objetivo principal era extender las mejores condiciones del doblaje de Madrid y Barcelona a otras comunidades, pero el efecto fue el contrario a medio y largo plazo.

3. Antecedentes y evolución de las condiciones económicas, laborales y sociales del actor en España

3.1. Antecedentes

Siguiendo la tradición europea de organización profesional o gremial mediante corporaciones y cofradías, en 1565, Felipe II, autorizó la constitución en la villa de Madrid de cofradías de teatro «que dispusiesen de edificios –corrales o corralas– para la representación de comedias». Tales cofradías de actores –cómicos y/o representantes– y autores teatrales se desarrollaron durante los siglos XVI y XVII, principalmente, y tenían en su origen un sentido filantrópico o caritativo (hoy diríamos solidario y social), pues gestionaban o explotaban los corrales de comedias para financiar el sostenimiento de hospitales y orfanatos. Las dos primeras cofradías de teatro de Madrid fueron la de «La Pasión o Santa Pasión» (constituida en 1565) y la de «La Soledad» (en 1567), que, en 1631, ya bajo el reinado de Felipe IV, se fusionaron en la «Cofradía de Comediantes de la Virgen de la Novena», aún vigente –pero desnaturalizada de sus fines y composición– y a la que pertenecieron los autores, empresarios y actores más destacados del Siglo de Oro del teatro español. En torno a este hito se suele establecer el inicio de la etapa de profesionalización de los actores españoles y la cofradía cumplía una función social en beneficio de los actores –también llamados representantes. Pero desde esas épocas y hasta la actualidad, con honrosas excepciones, la mayor parte de actores han vivido por debajo o bordeando el umbral mínimo de subsistencia y dedicando todo su tiempo a esta compleja profesión.

En 1901, tras un gran siglo XIX de expansión teatral o escénico (tanto dramático como lírico), los actores se organizan profesionalmente en torno a la «Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles». Dicha asociación nace como agrupación profesional y benéfica, con el objetivo de dignificación de la clase artística y amparo de desvalidos. Según las crónicas de 1909, la Asociación pronto tomó relevancia y adquirió una gran casa para su sede social, en los alrededores del Teatro Español de Madrid. El 2 de junio de 1908, asimismo, se funda la «Asociación de Artistas Líricos y Dramáticos» de Barcelona, con el objetivo de estrechar lazos entre ambos colectivos artísticos y atender las mejoras, defensa de sus intereses y practicar el auxilio mutuo en caso de enfermedad, defunción e inutilidad para el trabajo.

En 1920 se funda el «Sindicato de Actores Españoles», que en 1930 sufre una escisión al integrarse parte de sus afiliados en una organización sindical

de clase impulsada por la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos de la UGT (FEIEP-UGT)⁶: «Asociación General de Actores de España».

Tras la Guerra Civil, en 1940 se crea el «Sindicato Nacional del Espectáculo» (SNE)⁷, conocido en el ámbito artístico-teatral como «Sindicato Vertical», pues nació y se desarrolló vinculado al Régimen para someter a los trabajadores y empresarios al interés supremo del Estado. Amén de su nula reivindicación sindical, dicha organización presenta varias peculiaridades como la de acoger bajo el mismo techo a trabajadores y patronal y agrupó en una sola organización a profesionales del cine, teatro, circo, variedades, música, toreros y deportistas. A los efectos que aquí interesan, de sus tres secciones, dos tenían incidencia en la vida profesional del actor y del bailarín, a saber: a) la «Sección Asistencial» –integrada por actores dramáticos y líricos de teatro, circo y variedades, actores de cine y de doblaje–, que les proporcionaba protección sanitaria, pensiones de jubilación y otras prestaciones sociales; y b), la «Sección Social», que constituía la rama laboral propia de cualquier organización sindical, desde donde se vigilaba el cumplimiento de las normas laborales y de las condiciones laborales (contratos, ensayos, giras, transportes...). Desde el SNE, los actores Mariano Alcón Carrasco (teatro) y Jesús Tordesillas Fernández (cine) impulsaron el «Reglamento Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades»⁸ de 1949 y la «Mutualidad Laboral de Artistas Profesionales del Espectáculo Público»⁹ de 1950. Esta Mutualidad tenía por objeto principal

6. DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social...*, págs. 186-189.

7. Hasta la propia *Sociedad General de Autores de España* (SGAE), estuvo integrada varios años –desde 1941– en el SNE. DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *op. cit.*, pág. 189.

8. Aprobado mediante OM. M.º Trabajo de 26 de febrero –BOE núm. 78, de 19 de marzo de 1949, posteriormente modificado por OM del M.º Trabajo de 21 de noviembre de 1959 –BOE núm. 14, de 16 de enero de 1960– para establecer el «Carnet de Empresa Responsable». Los artistas tenían que superar una prueba para obtener su «carnet profesional». Se trata de una reglamentación exhaustiva y comprensiva de todos los aspectos atinentes al desarrollo del trabajo profesional en el ámbito del teatro, ópera, zarzuela, circo y variedades, estableciendo un régimen de derechos y obligaciones de las relaciones entre profesionales y empresarios, estableciendo definiciones y categorizando a todos los profesionales, fijando las modalidades y contenidos mínimos de los contratos, la estructura de las plantillas, las jornadas, ensayos, descansos y vacaciones, las retribuciones mínimas, el régimen de previsión social a través de los montepíos existentes, así como la formación profesional de los artistas y de más profesionales en todos los géneros. Regula también los supuestos de enfermedad y suspensiones –y las medidas a adoptar o efectos de tales circunstancias–, así como un régimen de derechos, obligaciones, faltas y sanciones por incumplimiento de las previsiones reglamentarias.

9. Creada mediante OM del M.º de Trabajo de 21 de junio de 1950 (BOE núm. 178, de 27 de junio de 1950). Sus primeros Estatutos fueron aprobados por la OM del M.º de Trabajo de 20 de junio de 1951 (BOE núm. 230, de 18 de agosto de 1951) y los definitivos por la OM del M.º de Trabajo de 11 de abril de 1955 (BOE de 25 de junio de 1955). Según el

la previsión social obligatoria y complementaria a la de los seguros sociales obligatorios, dotando al colectivo de profesionales de los espectáculos públicos y a sus familias de la más amplia protección contra circunstancias fortuitas, de manera que cubría las siguientes contingencias: jubilación, invalidez, viudedad, orfandad, defunción, nupcialidad, natalidad, subsidios a favor de familiares, asistencia sanitaria (incluidas intervenciones quirúrgicas con cargo a un fondo especial) y otras prestaciones potestativas como las extra-reglamentarias, crédito laboral y acción formativa.

Tras la puesta en marcha de RTVE en 1956, en 1964 se fundó el «Sindicato de Prensa, Radio, Televisión y Publicidad», integrado, entre otros colectivos profesionales, por actores de las radionovelas (seriales de radio), los que trabajaban en los dramáticos de televisión (*Estudio 1* y similares, más las sucesivas series televisivas de TVE) y actores de publicidad.

De otro lado, finalmente y en paralelo a la anterior evolución de la previsión social del actor y demás artistas en España, es necesario mencionar al «Montepío de Actores Españoles»¹⁰ de 1921, que el 4 de enero de 1929 fue declarado asociación benéfica, y en 1965 contaba con 89 pensionados. Ahora bien, este antiguo Montepío (también el «Montepío Cinematográfico Español» 1921-1997),¹¹ considerado durante toda la etapa democrática y hasta su disolución en 2012¹² como entidad de previsión social, paulatinamente fue quedando

art. 4.º de esta OM, estarán integrados en esta Mutuality las empresas y profesionales comprendidos en el «Reglamento Nacional de Trabajo para Profesionales del teatro, Circo y Variedades», a los que se suma mediante esta norma a los «Coros y Cuadros Artísticos de las Emisoras de Radio». La cobertura que brinda la Mutuality se inicia en diferentes fechas, según el colectivo de profesionales: los músicos desde el 23-05-48; los profesionales de la industria cinematográfica (actores, directores...) desde el 01-01-49; los profesionales de teatro Circo y Variedades desde el 19-04-49; y los último en incorporarse (Coros y Cuadros Artísticos de Emisoras de Radio) desde el 01-05-55. La cuota será del 9% sobre las retribuciones sujetas a cotización, de la cual el empresario pagará el 6% y el profesional el 3%.

10. Cuyas actividades sociales y benéficas adquirieron una gran resonancia social en la presa de la primera mitad del siglo XX. Así consta que, por ejemplo, organizó el primer partido de fútbol femenino benéfico el 6 de julio de 1930 en el campo de Chamartín. O en la portada del diario ABC del 3 de marzo de 1933 se destaca «El baile del Montepío de Actores», también benéfico y de reconocimientos, y al que acudían, además de los actores y actrices más notables, las máximas autoridades culturales, sociales y políticas.
11. Montepío creado en 1924 como una mutuality para todos los trabajadores de la incipiente industria cinematográfica, de escasa incidencia en el ámbito actoral y que, a partir de la Mutuality de 1950, quedó sin operatividad hasta su cancelación del registro de entidades aseguradoras mediante OM de 27 de octubre de 1997 (BOE núm. 283, de 26 de noviembre).
12. Mediante OM del M.º de Economía y Competitividad 1077/2012, de 30 de abril (BOE núm. 123, de 23 de mayo de 2012), por la que se extingue y cancela la inscripción del

sin operatividad y efecto desde la puesta en marcha de la Mutualidad de 1950 y también en la medida que, tras la promulgación del Texto Refundido de la Ley General de la Seguridad Social de 1974 –que refunde la de 1966 y otras normas vinculadas–, fueron avanzando desde 1970 las diversas normas sobre el «Régimen Especial de la Seguridad Social de los Artistas» (primero el Decreto 635/1970, de 12 de marzo, por el que se establece el «Régimen Especial de la Seguridad Social de los Artistas», y, posteriormente, el Decreto 2133/1975, de 24 de julio, que regula y desarrolla dicho Régimen Especial y su Orden Ministerial de 29 de noviembre de 1975). El Decreto 2133/1975 establece un régimen de cotizaciones especial a través de la «Mutualidad Laboral de Artistas»¹³, lo que se articulará mediante la suscripción de un Convenio especial entre el profesional artístico y la Mutualidad conforme al modelo aprobado por la Resolución de la Subdirección de la Seguridad Social de 26 de marzo de 1976 (BOE núm. 94, de 19 de abril de 1976). Por tanto, a partir de 1976, el actor podía afiliarse a su Régimen Especial de la Seguridad Social y cotizar a la misma para cubrir contingencias que la Mutualidad les cubrió hasta esa época: (a) jubilación; (b) invalidez permanente, muerte y supervivencia derivada de enfermedad común o accidente no laboral; y (c) asistencia social, servicios sociales y créditos laborales. Pero también podían ampliar su cobertura a (d) la asistencia sanitaria por maternidad, enfermedad común y accidente no laboral.

3.2. *La protección social del actor durante el vigente periodo democrático*

El Real Decreto 2621/1986, de 24 de diciembre, integra definitivamente en el Régimen General de la Seguridad Social al colectivo de artistas, pero lo hace manteniendo una serie de especialidades que lo diferencian del Régimen Común, justificando tales especialidades en el carácter temporal y de escasa duración de las relaciones laborales artísticas. Estas características especiales de integración son, básicamente, las siguientes:

- A. Cotización: tiene carácter anual, en lugar de mensual. Para un artista, un día de trabajo puede suponer más de un día de cotización a la Seguridad Social. Las cotizaciones, consecuentemente, tienen carácter

dicho Montepío –en liquidación– del registro administrativo de entidades aseguradoras, tras la OM del M.º de Economía y Hacienda de 29 de octubre de 2007 que encomendó la liquidación de dicha entidad de previsión social, ya en liquidación por ese entonces en el Consorcio de Compensación de Seguros.

13. Cada artista contaba con una «cartilla» expedida por la Mutualidad en la que se anotaban sus cotizaciones.

de «provisionales» hasta la «regularización» de las mismas en función de los cálculos que el RD establece a tal efecto.

- B. Prestaciones: el RD establece que el cálculo de la Base Reguladora de las prestaciones por Incapacidad Temporal (antes Incapacidad Laboral Transitoria) y de la prestación por Maternidad se determinará en función de la media de las Bases de Cotización de los doce meses inmediatamente anteriores al hecho causante. Respecto a la pensión de jubilación, establece la posibilidad de jubilación anticipada a los 60 años sin aplicación de coeficientes reductores a los bailarines, cantantes y trapezistas, siempre que hayan trabajado en la especialidad un mínimo de ocho años en el periodo de los veintiún años inmediatamente anteriores a la jubilación. Además, se recoge la posibilidad de jubilación anticipada a los 60 años aplicando una reducción del 8 % por cada año que le falte al trabajador para cumplir los 65 años.

La Orden de 20 de Julio de 1987, por la que se desarrolla el Real Decreto 2621/1986, detalla los cálculos establecidos y determina cómo han de repartirse a lo largo del año natural en sus artículos 9 y 10.

De otro lado, mediante el Real Decreto 335/2004, de 27 de febrero, se afronta la reforma del sistema de cotización del régimen de artistas. Mantiene el carácter de cotización anual y a cuenta de la regularización introducida por el RD 2621/1986, e introduce un sistema de regularización que rompe la tradicional dicotomía del Sistema General «día trabajado, día cotizado», resultando que, para un artista un día de trabajo puede suponer más de un día de cotización, en función a sus retribuciones. El nuevo régimen obliga al artista a realizar la Declaración Anual de Actividades y al abono de las diferencias de cuotas resultantes de dicha regularización, por parte de empresarios y trabajadores, en proporción a los tipos correspondientes de cotización para cada uno.

El siguiente hito viene marcado por el Real Decreto-Ley 26/2018, de 28 de diciembre, por el que se aprueban «medidas de urgencia sobre la creación artística y la cinematografía». Su artículo cuarto modifica el Texto Refundido de la LGSS aprobado por el RDL 8/2015, de 30 de octubre. Su artículo 1 define la esencia del Decreto y el concepto de inactividad. Los artistas en espectáculos públicos podrán continuar incluidos en el Régimen General de la Seguridad Social durante sus periodos de inactividad de forma voluntaria, siempre y cuando acrediten, al menos, 20 días en alta con prestación real de servicios en dicha actividad en el año natural anterior, debiendo superar las retribuciones percibidas por esos días la cuantía de tres veces el Salario Mínimo Interprofesional en cómputo mensual. Dicha inclusión deberá solicitarse a la

Tesorería General de la Seguridad Social entre los días 1 y 15 de enero de cada año y, de reconocerse, tendrá efectos desde el 1 de enero del mismo año.

Finalmente, el Real Decreto 302/2019, de 26 de abril, regula la compatibilidad de la pensión contributiva de jubilación y la actividad de creación artística, sin que tal compatibilidad alcance a las situaciones de jubilación mediante pensiones no contributivas. Podrán acogerse a la compatibilidad los beneficiarios de una pensión contributiva de jubilación que, con posterioridad a la fecha de reconocimiento de dicha pensión, «desempeñen una actividad de creación artística por la que perciban ingresos derivados de propiedad intelectual, con independencia de que por la misma actividad perciban otras remuneraciones conexas». Es decir, la actividad artística que desarrollen obligatoriamente tiene que comportar siempre ingresos derivados de derechos de propiedad intelectual, además de la retribución por la propia actividad artística desarrollada.

3.3. Marco laboral y convenios colectivos

3.3.1. Marco laboral

El artículo 2.1.e) del Estatuto de los Trabajadores de 1980 incluye entre las relaciones laborales especiales la de los artistas en espectáculos públicos, procediendo a su desarrollo, en cumplimiento de lo dispuesto en su Disposición Adicional Segunda, a través del RD 1435/1985, de 1 de agosto.

El RD 1435/1985, de un lado, regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos, entendiéndose como tal la establecida entre un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen voluntariamente a la prestación de una actividad artística por cuenta, y dentro del ámbito de organización y dirección de aquellos, a cambio de una retribución. Asimismo, quedan incluidos en el ámbito de aplicación del RD todas las relaciones laborales establecidas para la ejecución de actividades artísticas en los términos descritos anteriormente, desarrollados directamente ante el público o destinados a la grabación de cualquier tipo para su difusión entre el mismo, en medios tales como teatro, cine, radiodifusión, televisión, plazas de toros, instalaciones deportivas, circo, salas de fiestas, discotecas, y, en general, cualquier local destinado habitual o accidentalmente a espectáculos públicos, o a actuaciones de tipo artístico o de exhibición.

El RD 1435/1985 trajo al colectivo artístico una importante dosis de seguridad jurídica y laboral, regulando aspectos tan fundamentales de su relación laboral como la capacidad para contratar (art.2), la forma del contrato (art.3), el periodo de prueba (art.4), duración y modalidades del contrato de trabajo (art.5), derechos y deberes de las partes (art.6), retribuciones (art.7), jornada

(art.8), descanso y vacaciones (art.9) y las causas de extinción del contrato (art. 10). Esta norma fundamental en la materia y su posterior desarrollo, salvo dos excepciones, impulsó la creación de los diversos sindicatos de actores y bailarines a lo largo de la geografía española.

3.3.2. Convenios colectivos

En la actualidad, son escasos los convenios estatales que regulan las condiciones laborales de actores y demás artistas. Concretamente, de ámbito estatal son los convenios del audiovisual y el de salas de fiestas (único que regula la figura del director escénico, así como de coreógrafos y bailarines). En su momento también existió el convenio estatal de doblaje (rama artística)¹⁴, pero perdió su vigencia.

Entre los convenios colectivos de ámbito autonómico destacamos el de teatro de Madrid (2015), Galicia (2016), Valencia (2018) y Cataluña (2013); doblaje de Madrid (2021, recién firmado), Galicia (2006) y Cataluña (2005); figurantes de Cataluña (2008); danza, circo, variedades y folclore de Madrid (2012).

Por su ámbito de aplicación nacional y su incidencia práctica o afectación generalizada al colectivo de actores, destacaremos los tres CONVENIOS ESTATALES DEL AUDIOVISUAL.

I. Convenio Audiovisual de 1995, que vino a reemplazar a los convenios de RTVE y a extenderlo a todo el sector de la producción audiovisual, introduciendo normas reguladoras de las relaciones de trabajo entre las empresas de producción audiovisual y los actores que presten sus servicios a las mismas: contratación, jornada laboral, dietas y gastos de desplazamiento y los derechos sindicales. También establece en sus anexos las categorías profesionales (actor protagonista, actor secundario y de reparto) y las retribuciones mínimas a percibir por los actores que prestan sus servicios en una producción audiovisual.

CINE	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	74.150 pesetas	335.095 pesetas	893.586 pesetas
Secundario	54.000 pesetas	240.152 pesetas	670.189 pesetas
Reparto	40.500 pesetas	167.547 pesetas	474.717 pesetas

14. Convenio colectivo estatal de profesionales de doblaje (rama artística). Resolución 17-1-1994 de la Dirección General de Trabajo (BOE 2-2-1994, núm. 28).

TV	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	67.900 pesetas	302.767 pesetas	807.355 pesetas
Secundario	48.500 pesetas	215.680 pesetas	601.896 pesetas
Reparto	38.800 pesetas	215.680 pesetas	454.778 pesetas
BAJO PRESUP.	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	55.000 pesetas	248.553 pesetas	662.807 pesetas
Secundario	45.000 pesetas	200.127 pesetas	558.492 pesetas
Reparto	35.000 pesetas	144.794 pesetas	410.250 pesetas

II. Convenio Audiovisual de 2005 (BOE n.º 89 del 14 de abril de 2005) establece en su art. 8 la obligatoriedad de celebrar por escrito los contratos afectados por su ámbito de aplicación (contratos de interpretación audiovisual – cine y televisión – que se formalicen dentro del territorio del Estado español con independencia del lugar en que se presten los servicios (art. 3)); en el mismo artículo se recogen, con carácter de mínimos, una serie de menciones que obligatoriamente deben figurar en el contrato de trabajo para la realización de una obra audiovisual. Asimismo, se actualizan las tablas salariales de I Convenio (pesetas) y se fijan ya en euros:

CINE	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	600,45 euros	2.713,52 euros	7.231,03 euros
Secundario	437,27 euros	1.944,69 euros	5.427,03 euros
Reparto	327,95 euros	1.356,75 euros	3.844,13 euros
TV	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	549,84 euros	2.451,73 euros	6.537,76 euros
Secundario	392,74 euros	1.746,53 euros	4.874 euros
Reparto	314,18 euros	1.299,76 euros	3.682,67 euros
BAJO PRESUP.	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	445,38 euros	2.012,72 euros	5.367,25 euros
Secundario	364,41 euros	1.620,57 euros	4.522,52 euros
Reparto	283,43 euros	1.171,18 euros	3.322,11 euros

III. Convenio Audiovisual de 2016, en su artículo 2.1, extendió su ámbito de aplicación a la intervención de actores en las producciones de publicidad. Las tablas salariales de este Convenio han sido actualizadas en 2020, por lo que actualmente rigen en los siguientes términos:

CINE	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	709,07 euros	3.570,43 euros	9.514,51 euros
Secundario	575,35 euros	2.558,81 euros	7.140,84 euros
Reparto	431,51 euros	1.785,20 euros	5.058,06 euros
Pequeñas partes	172,60 euros	714,08 euros	2.023,23 euros
TV	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	723,46 euros	3.225,97 euros	8.602,32 euros
Secundario	516,77 euros	2.298,06 euros	6.413,16 euros
Reparto	413,39 euros	1.710,21 euros	4.845,62 euros
Pequeñas partes	165,33 euros	684,07 euros	1.938,25 euros
BAJO PRESUP.	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	586,04 euros	2.648,31 euros	7.062,20 euros
Secundario	479,48 euros	2.132,33 euros	5.950,68 euros
Reparto	372,93 euros	1.541,03 euros	4.371,21 euros
Pequeñas partes	149,17 euros	616,40 euros	1.748,48 euros

4. AISGE: *Artistas intérpretes, entidad de gestión de Derechos de Propiedad Intelectual*

4.1. *Periodo de conquista y reconocimiento de Derechos de Propiedad Intelectual a favor de los actores y bailarines*

El 30 de noviembre de 1990, AISGE fue autorizada por el Ministerio de Cultura para que pudiera operar como entidad de gestión de los futuros derechos intelectuales de los actores, al amparo de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987. Sin embargo, no es hasta principios de 1995 que, tras la promulgación de la Ley 3/1994, de 30 de diciembre, que trasponía al Derecho español la Directiva 92/100/CEE, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual, que AISGE pudo contar con los primeros derechos reconocidos en la ley a los actores, más allá de la remuneración equitativa por la copia privada que ya estaba reconocida para todos los autores, artistas y productores desde 1987, si bien no se pudo recaudar eficazmente hasta el ejercicio de 1993.

El siguiente hito en la historia de la conquista de los derechos de los actores y bailarines en la legislación española se produjo con el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI), aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, el cual regulariza, aclara y armoniza todas las normas promulgadas hasta esa fecha con motivo de la trasposición a nuestro Derecho

de diversas directivas europeas sobre la materia. En dicho TRLPI, nuestra entidad pudo impulsar dos preceptos claves que marcaron el devenir de la historia de la entidad y de los colectivos de artistas cuyos derechos administra: el art. 108 (comunicación pública) y el art. 110 (contrato de trabajo y de arrendamiento de servicios).

A partir de ese avance histórico, AISGE inicia un periodo de intensas negociaciones con las televisiones públicas y privadas, sin alcanzar ningún acuerdo significativo durante los dos años siguientes, lo que obligó a interponer las correspondientes demandas. Entre los años 2000 y 2005 se obtuvieron todas las sentencias estimatorias frente a las televisiones y ello permitió acuerdos con todas ellas, excepto con Canal+/Sogecable que tardó unos años más. En ese periodo, asimismo, AISGE culminó un proceso de integración de diversos colectivos de artistas o creadores, ya que desde el inicio solo integró a los actores de imagen, posteriormente, en 1998 incorporó actores de voz o doblaje (muchos de ellos ya eran miembros de la entidad por su condición de actor de imagen) y en 1999 amplió el ámbito subjetivo de sus estatutos sociales para integrar a los bailarines y directores de escena.

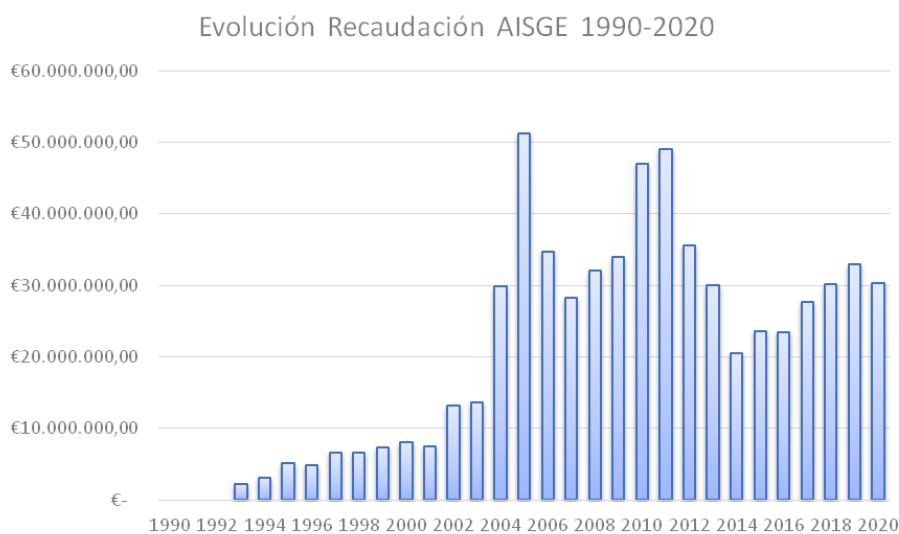
Desde esa primera etapa de configuración y consolidación del modelo de gestión que instauró AISGE y con sus derechos afianzados en la Ley, desarrolló una política internacional para extender por todo el mundo tales derechos y su modelo de gestión, empezando por América Latina. En paralelo, AISGE desplegó una intensa actividad internacional impulsando, entre otras, la iniciativa de un tratado internacional que protegiera a los actores y bailarines cuando sus trabajos quedaban fijados en un soporte audiovisual (interpretación audiovisual), de manera que, tras dos conferencias diplomáticas auspiciadas por la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) en 1996 y 2000, hubo que seguir trabajando hasta que en junio de 2012 se logró el ansiado Tratado de Beijing¹⁵, que entró en vigor el 28 de abril 2020 y ya cuenta con 42 países signatarios o partes.

Hoy AISGE es una entidad líder a nivel mundial en la gestión de derechos de actores y bailarines bajo los principios irrenunciables de eficacia, rigor, transparencia, solidaridad y desarrollos tecnológicos *ad hoc*.

15. Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, que fue adoptado el 24 de junio de 2012 en la ciudad china de Beijing (Pekín), y entró en vigor el 28 de abril de 2020, tras ser ratificado por 30 países, regula y protege los derechos de propiedad intelectual de los artistas del ámbito audiovisual (principalmente actores y bailarines) cuando sus trabajos artísticos y demás actuaciones son fijadas en un soporte o sistema audiovisual.

4.2. Aportación de los Derechos de Propiedad Intelectual al bienestar económico y social del actor

Las macro-cifras de los 31 años de evolución de AISGE tal vez no reflejen con absoluta fidelidad el alcance y sentido de un proyecto colectivo de tal magnitud para los actores y bailarines españoles y del resto del mundo, pero sí ilustra sobre la necesidad de su existencia y de su modelo de gestión. Porque en ese periodo (1990-2020) AISGE ha recaudado los rendimientos de los derechos que previamente conquistó en la Ley por un importe, nada desdeñable, de 639.142.546,24 euros, y ha distribuido o repartido entre más de 150.000 artistas de todo el mundo 463.582.344,97 euros. Ha invertido, a través de la Fundación AISGE, 68.507.226,27 euros en ayudas asistenciales para los socios más desfavorecidos y vulnerables, así como 41.418.406,98 euros en cursos de formación para artistas, eventos de promoción y actividades vinculadas a la divulgación y consolidación de los derechos de los actores y bailarines en todo el mundo. Asimismo, la Fundación ha prestado otros servicios a sus beneficiarios por valor de 25.654.732,92 euros y cuenta con una dotación de 30.711.567,39 euros, la mayor parte de la misma invertida en los inmuebles que constituyen sus sedes y centros de formación.

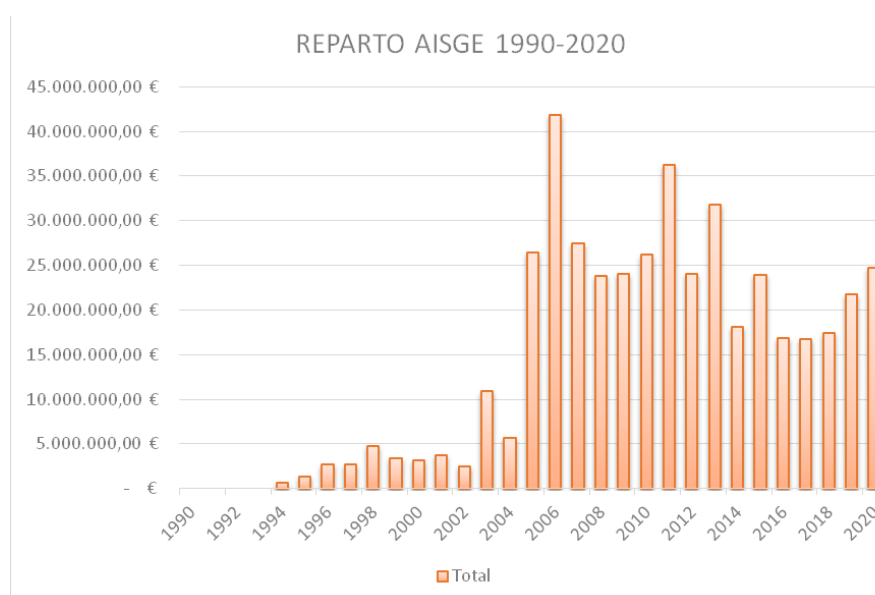


Tal y como se puede observar en el gráfico anterior, a partir del año 2002¹⁶ se fueron multiplicando los ingresos de recaudación de los derechos intelectuales

16. Justo en ese ejercicio se obtuvo la primera sentencia favorable a AISGE y ello propició que se abriera la etapa de los acuerdos con los grandes operadores de televisión: primero con Telecinco en 2002, luego con Antena3TV en 2004, RTVE en 2005, La Sexta en 2007 y Sogecable, S.A. (Canal+, Digital+, Cuatro y Vía Digital) en 2010. Tales hitos marcaron

administrados por AISGE, al tiempo que se logró un crecimiento exponencial de la actividad social (asistencial y solidaria), formativa y promocional de todo el colectivo artístico¹⁷.

De los ingresos por recaudación de derechos que obtiene AISGE se deducen los costes de gestión (tasa de administración, que en los últimos 19 años se ha fijado en un porcentaje por debajo del 10%) y también se deduce un 20% para dotar a los fondos de la Fundación AISGE, de tal suerte que, una vez practicadas esas deducciones, la cifra resultante se destina al reparto o distribución de los derechos, esto es, al pago de las cantidades generadas por los rendimientos económicos de las actuaciones actorales o de danza y doblaje fijadas en soportes susceptibles de ser explotados. Dicha distribución se efectúa con sometimiento riguroso a los principios de proporcionalidad, equidad, transparencia y justicia. Bajo esa fórmula y principios, en el periodo analizado, AISGE ha distribuido 463.582.344,97 euros, cuyo desglose anual se expresa en el siguiente gráfico.



a) Número de actores y bailarines miembros de AISGE perceptores de derechos de propiedad intelectual en el periodo (1990-2020).

A cierre del ejercicio 2020 el número total de socios de AISGE beneficiarios de cantidades del reparto de derechos ascendía a 15.946 actores y bailarines, es

un punto de inflexión en la evolución futura de AISGE y de su Fundación, constituida precisamente en abril de 2002 con el fin de reforzar las actividades asistenciales, formativas y promocionales en esa nueva etapa evolutiva.

17. Hoy gracias a la fortaleza de la Fundación AISGE, por ejemplo, se han podido gestionar más de 10.000 ayudas asistenciales en 2020, un año tan aciago por la pandemia Covid-19; nadie que necesitó tales ayudas se ha quedado sin ellas.

decir, que el 99,63% han percibido importes relativos a los repartos realizados en el periodo 1990-2020. En todo caso, es fundamental considerar que los ingresos que obtienen los artistas por este concepto, en la inmensa mayoría de los casos, constituye más un ingreso económico complementario que un *modus vivendi*.

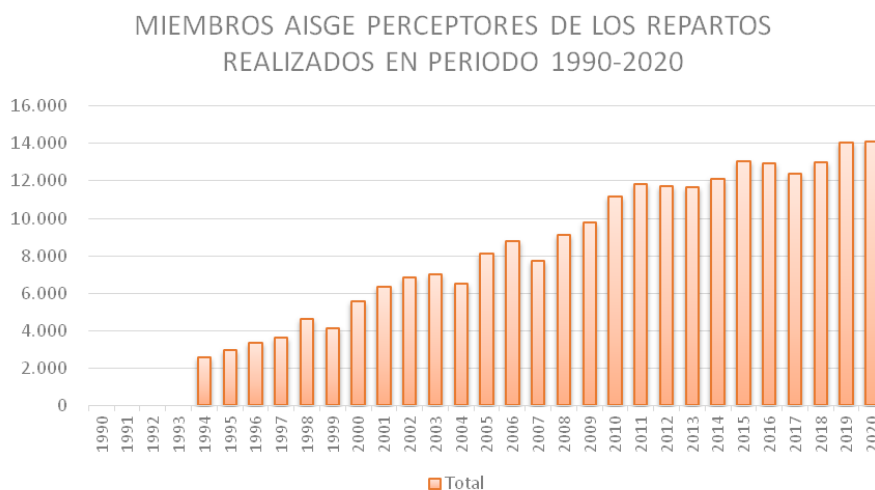


Fig. 3. Número de miembros de AISGE perceptores de derechos a 31/12/2020

b) Relevancia económica de los importes percibidos por los actores y bailarines miembros de AISGE correspondientes a los repartos realizados en el periodo (1990-2020).

La relevancia económica de las cantidades percibidas por los actores y bailarines miembros de AISGE se encuentra en función del uso efectivo de sus interpretaciones en el mercado, de manera que la distribución realizada resulta proporcional a los ingresos que haya contribuido a generar la explotación de las distintas producciones en las que participan los artistas. En consecuencia, aquellas prestaciones actorales o de danza que presentan en el mercado un mayor uso y resultado económico, es decir, tienen, por ejemplo, mayores datos de número de espectadores, taquilla, audiencias o visionados, obtienen en el reparto de derechos una mayor cantidad que aquellas otras cuya audiencia o éxito comercial resulte testimonial o, en general, menos significativo.

A cierre del ejercicio 2020, la relevancia económica de las cantidades liquidadas a los miembros de AISGE relativas a los repartos realizados en el periodo 1990-2020, puede reflejarse en la siguiente tabla:

<i>Periodo de repartos</i>	<i>Total perceptores miembros AISGE</i>	<i>Horquillas de importes repartidos anualmente a miembros de AISGE</i>	<i>Porcentaje medio anual de perceptores</i>
1990-2020	15.946	Hasta 1.000 €	83,32%
		De 1.001€ a 3.000€	9,70%
		De 3.001€ a 6.000€	3,58%
		De 6.001€ a 12.000€	2,07%
		De 12.001€ a 24.000€	0,94%
		Más de 24.000€	0,39%

5. Análisis de los diferentes estudios sociolaborales de la fundación AISGE

Con el objetivo principal de conocer la verdadera situación económica y social de los colectivos que integran AISGE y así poder ajustar el sistema de ayudas asistenciales y formativas a las necesidades reales, tanto presentes como futuras en cada momento, la Fundación AISGE impulsó desde su constitución (abril de 2002) diversos estudios de campo, sin perjuicio de otros precedentes en los que participó AISGE. Los proyectos de investigación más destacados son los denominados estudios sociolaborales sobre la situación social, laboral y económica de actores y bailarines, cuyas principales ediciones han sido las de 2004, 2010, 2016 y uno especial de 2020 para pulsar la situación esos colectivos de artistas durante la pandemia del Covid-19. Actualmente se está trabajando en un nuevo informe sociolaboral, con la previsión de ser publicado a finales de 2021 o principios de 2022. En todos ellos se realizaron encuestas a muestras representativas (siempre superiores al 27% del censo de socios de AISGE) que permitan conocer de forma exhaustiva la situación y los cambios acaecidos a lo largo de un periodo, y a esas encuestas se aportan datos e informes públicos y privados o institucionales que complementan la exhaustividad del estudio. Esta serie de estudios se han constituido en una referencia casi única para conocer la realidad sociolaboral de actores y bailarines en nuestro país.

5.1. Estudio sociolaboral de 2004

Esta primera investigación se desarrolló metodológicamente a través de la realización de más de 1.200 encuestas –el 27,41% del censo de socios de AISGE– a lo largo de todo el territorio nacional, realizadas de manera personal en su mayoría y con aportación documental. Arrojó por primera vez datos empíricos esenciales para conocer cuáles son las características que definen a este grupo

de profesionales y sus principales problemas. Este estudio hay que analizarlo con perspectiva histórica.

Encontramos una primera aproximación a la configuración del colectivo y sus principales fuentes de trabajo e ingresos, lo que obliga a diferenciar, al menos, entre actores (94%, que aglutina a los de imagen y doblaje) y bailarines (6%). La mayor parte de los actores trabajaban principalmente en teatro (47%); otras dos franjas significativas se dedicaban sobre todo al doblaje (25%) o al sector audiovisual (un 19%, fundamentalmente al cine y la televisión); y otros dos grupos más reducidos trabajaban sólo en espectáculos en vivo y en publicidad (9% en ambos casos). En lo que se refiere a los bailarines, la gran mayoría trabajó en espectáculos realizados en teatro (64%) o en otras actuaciones en vivo (31%), los que lo hacen en el sector audiovisual son una minoría (6%).

Pero identificar a una persona con la profesión de actor o bailarín no significa necesariamente que esta sea su ocupación exclusiva o habitual. Esto se explica por la inestabilidad estructural que caracteriza al empleo en este sector: así, en este estudio llama la atención que solo un tercio de los artistas –un 27%– había vivido exclusivamente del ejercicio de su profesión artística durante los últimos quince años (1989-2004).

El 98% de los encuestados realizó algún trabajo propio de la profesión en este período. Las cifras dicen que algo más de las dos terceras partes de los trabajadores del sector se encontraban en situación de precariedad laboral (paro o subempleo), o bien, recurrían a trabajar en otras ocupaciones para mantener cubiertas sus necesidades básicas.

La situación de «suficientemente ocupados» era más habitual en los hombres, entre los 35 y los 59 años. Por el contrario, el paro y el empleo precario se registró más en mujeres y en artistas de ambos sexos menores de 35 años.

Los ingresos no siempre están relacionados con el tiempo de trabajo, debido a la importancia que tiene el caché personal. Se observaron situaciones extremas: existían casos con ingresos elevados en muy pocos días de trabajo, mientras que la mitad de los trabajadores no alcanza el salario mínimo interprofesional (en 2004 se situó en 6.316 euros anuales).

La edad media de jubilación se situaba entre los 65 y los 66 años. La principal causa que motiva la gestión de la pensión es la falta de trabajo (33% de los casos), seguida por el deseo de llevar una vida más descansada. En cuanto al importe de la pensión reconocida existe un amplio espectro; el 68% se encuentra en una franja inferior a los 900 euros al mes. El grupo más numeroso (30%) cobraba entre 301 y 600 euros y el segundo (un 25%) entre 601 y 900 euros. Hay una minoría muy significativa (9%) cuya pensión mensual no superaba los 300 euros mensuales: son los beneficiarios de pensiones no contributivas

o el seguro obligatorio de viudedad e invalidez. En el otro extremo, el 32% percibía más de 900 euros mensuales.

5.2. Estudio sociolaboral de 2011

En el año 2011, la Fundación AISGE promovió el segundo estudio sociolaboral de actores y bailarines, con el objetivo de pulsar la evolución de sus circunstancias sociales, laborales y económicas desde 2004. Al tratarse de una investigación social dinámica, las condiciones generales que mueven los mercados laborales en el marco artístico eran susceptibles de sufrir cambios al igual que cambian ciertas formas y comportamientos en todos los estratos de la sociedad. La crisis económica general que se inició en 2008 afectó negativamente la situación de estos artistas. Por todo ello, la Fundación AISGE profundizó en esta investigación de 2011, no ciñéndose a actualizar los datos anteriores, sino que amplió sus parámetros para integrar datos y análisis de los principales agentes involucrados en la contratación de actores y bailarines, a través de entrevistas personales a informantes cualificados.

En la estructura del colectivo profesional estudiado prevalece el colectivo de actrices y actores (61% del total), seguidos por profesionales del doblaje (30%) y bailarines (9%). En los dos primeros grupos existe mayoría masculina, mientras que en el último predominan las mujeres.

Entre los sectores de actividad artística habituales destacan tres: doblaje, imagen audiovisual (cada uno acoge al 30% de los trabajadores) y teatro-artes escénicas (28%). A mucha distancia figuran la danza en audiovisuales (5%), otros espectáculos de baile, publicad o actuaciones en vivo. La gran mayoría de trabajadores del sector audiovisual (más del 70%) no consigue vivir exclusivamente de la ocupación en el sector profesional. En los últimos 15 años solo el 27% tuvo empleo «suficiente»; durante los últimos tres años lo logró el 36% y en el momento del estudio, el 30%. Para la mayoría el empleo se basa en una importante movilidad o rotación entre diferentes subsectores de la industria audiovisual. Lo más habitual es la combinación de actuaciones en vivo y en televisión (32%), o televisión y cine (22%); también es frecuente la movilidad entre espectáculos en vivo-cine o publicidad, doblaje-publicidad, o televisión-publicidad (en torno al 15%).

Más de la tercera parte de los trabajadores (38%) recibió al menos una vez presiones para aceptar condiciones de trabajo con las que no estaba de acuerdo, el 6% pasó por dicha experiencia dos o más veces. El 30% perdió algún trabajo por no aceptar las condiciones ofrecidas por el empresario: la mayoría (28%) por cuestiones relacionadas con las condiciones de trabajo; una minoría (2%) por asuntos relacionados con los derechos de propiedad intelectual. Respecto

a la jornada laboral, una minoría significativa indica que no se respetan los máximos de convenio en televisión (27%) y en los espectáculos en vivo o el cine (22%).¹⁸

El 22% de los encuestados desconoce cuáles son los salarios de los convenios colectivos. El resto se distribuye en cuatro grandes grupos: a).– los que cobran menos que el salario mínimo: el 13%, bailarines, los menores de 35 años, las mujeres y los residentes en Levante; b).– los que cobran el salario mínimo de convenio: en este caso se encuentra el 42%, especialmente los dobladores, los afincados en el Noreste, las personas entre 35 y 49 años y los hombres; c).– los que cobran más que el salario de convenio: el 21%, particularmente hombres, los mayores de 50 años, actores y residentes en la zona Centro; y d).– los que cobran bastante más que el mínimo: solo el 2% del total y tienen un perfil similar al grupo anterior: actores, hombres, mayores de 60 años, residentes en la zona Centro. Más de la mitad (el 56% en 2009 y el 61% en 2010) no alcanza el nivel del salario mínimo interprofesional en sus ingresos por trabajos en el sector.

En el ámbito audiovisual, en torno a la mitad de los artistas en activo tienen ingresos por actividades ajenas al sector audiovisual. A pesar de ello, y contando con otros ingresos de miembros del hogar, al menos el 12% se mantiene bajo el umbral de la pobreza: el 5% pertenece a hogares cuyos ingresos mensuales no superan los 600 euros, y otro 7% a núcleos de dos o más personas que ingresan menos de 1.200 euros por mes. Los agentes sociales consultados consideran que el sector del audiovisual ha sufrido una gran transformación en las últimas décadas. Existe un consenso básico en torno a que el motor del cambio ha sido la aparición de las cadenas de televisión privadas, que generaron una importante demanda para el colectivo de actores y bailarines, a la vez que modificaron los modos de producción del audiovisual de ficción. Este proceso de cambio estaría reproduciendo, en menor grado y con cierto retraso, la dinámica experimentada en Estados Unidos y en otros países comunitarios.

En todo caso, cuando los actores y bailarines tienen problemas laborales acuden a su sindicato (22%) o a su representante (21%); en menor medida piden apoyo a compañeros de profesión (15%), a los servicios de AISGE (10%) o a abogados particulares (7%).

La figura de los «falsos autónomos» (trabajadores por cuenta ajena obligados por la empresa a cotizar como trabajadores por cuenta propia) afecta a

18. Estas cifras son más elevadas en la práctica, pero la situación no puede valorarse adecuadamente debido a que entre el 30% y el 40% de los encuestados no conoce la normativa referida a duración de la jornada de trabajo.

sectores significativos: publicidad (27%), en espectáculos en vivo (22%) y en doblaje y audiovisual (15%).

En cuanto al nivel de empleo, el 41% ha estado alguna vez desempleado, aunque el 9% nunca solicitó la prestación por desempleo (especialmente los trabajadores de mayor edad). El 20% la pidió una vez, un 24% lo hizo dos veces, el 16% tres veces y un 31% cuatro o más veces. La duración del desempleo presenta situaciones muy diferentes: el 29% no ha superado los tres meses de desempleo, mientras que un 26% lo ha estado, o está, durante más de un año. Para el grupo mayoritario (45%) la duración del desempleo osciló entre tres meses y un año. Entre los parados, el 28% no recibió ninguna prestación, el 5% cobra una de carácter contributivo, el 12% algún subsidio, y el 3% otro tipo de ayuda económica. Un 15% de profesionales en paro no cuenta con ningún ingreso propio, por lo que dependen de la solidaridad familiar o de redes de amistad. Antes de la crisis de 2008, el 45% no lograba trabajar más de tres meses al año; en la actualidad ese segmento ha aumentado hasta el 65%.

La situación de crisis económica general desde 2008 generó nuevas condiciones de contratación y empleo. Hasta esas fechas se invertían grandes cantidades en la producción de obras de ficción, pero a raíz de la misma se han impuesto restricciones presupuestarias, que afectan a todos los intervinientes en la producción de tales contenidos (productores, actores, técnicos, guionistas...), aunque de manera desigual. Las opiniones de expertos y profesionales del sector audiovisual ponen de manifiesto que en España el marco regulatorio de los derechos de propiedad intelectual es adecuado y que tales derechos son administrados eficazmente por las entidades de gestión (AISGE), aunque exista todavía gran desconocimiento acerca de los mismos entre los profesionales e incluso por la judicatura a la hora de resolver los conflictos. También coinciden en considerar que se han desarrollado dos grandes transformaciones del proceso de producción audiovisual: por un lado, un requerimiento para producir más cantidad y con más rapidez; por otro, cambios en el proceso de trabajo (trabajar con doble unidad, por escenarios, etc.) y la utilización de nuevas tecnologías. Dichas transformaciones son evaluadas de modo diferente por los agentes consultados. Desde la óptica sindical y de los representantes de actores, sin embargo, resaltan la pérdida de calidad del trabajo artístico, además de una precarización de las condiciones de trabajo (pérdida de las categorías profesionales, dificultades para la creación del personaje por cambios continuos del guion, grabaciones fragmentadas...).

Otra consecuencia de ese proceso de transformación de la producción audiovisual televisiva lo constituye la demanda de actores y actrices cada vez más jóvenes, lo que genera un ciclo de vida laboral cada vez más corto (modelo

de «actor klínex»: joven y rápidamente pasajero). Esta dinámica produce profesionales con escasa formación y experiencia, que compatibilizan otras actividades hasta ahora separadas de la interpretación (modelos, actores de publicidad...). Estas transformaciones diversifican la realidad profesional de colectivo artístico y dificultan la negociación colectiva de sus condiciones laborales al introducir nuevas contrapartes, como las agencias internacionales de publicidad.

Finalmente, desde la perspectiva de la jubilación, un 20% de los mayores de 50 años que están en activo planean una jubilación anticipada. Una parte (12%) piensa seguir trabajando, pero contando con un ingreso regular; el resto (8%) aspira a la jubilación para garantizarse un ingreso mínimo de subsistencia. Encontramos situaciones muy diferenciadas: en un extremo, el 31% necesita jubilarse debido a sus escasos ingresos; en el otro, el 19% puede permitirse seguir en activo debido a que cuentan con buenas perspectivas laborales, y/o con ahorros suficientes. Quienes no han podido acceder a la jubilación pueden solicitar una pensión no contributiva. Un 24% de los profesionales mayores solicitaron y no obtuvieron la jubilación; solo el 5% obtuvo una pensión no contributiva mientras que el 19% no recibe ningún ingreso del sistema público de pensiones. Entre los ya jubilados una gran parte lo hizo voluntariamente al alcanzar los 65 años (42%), una minoría debido a una enfermedad o incapacidad (15%) y el resto (34%) lo hizo «por necesidad», ante la falta de oportunidades laborales. Entre los jubilados, la media de años cotizados es de 28 años. El importe medio de las pensiones es de 919 euros (994 los hombres y 778 las mujeres). Pero existe una variación importante en los ingresos por jubilación: la mayoría (56%) percibe menos de 900 euros mensuales; el 23% cobre entre 901 y 1.200 euros, y el 21% supera los 1.200 euros. La situación más preocupante es la del 16% que no supera los 400 euros por mes. El 24% de los jubilados no ha trabajado desde su retiro; el 53% lo ha hecho alguna vez y el 23% frecuentemente. Existen algunos ingresos complementarios a las pensiones. La principal ayuda es el complemento que otorga la Fundación AISGE: esta prestación alcanza al 44% de los jubilados. Apenas el 6% cuenta con fondos de pensiones privados.

5.3. Estudio sociolaboral de 2016¹⁹

En 2016 los efectos de la prolongada crisis económica se hacen notar en las condiciones sociales, laborales y económicas de los actores y bailarines

19. Este estudio sociolaboral del colectivo de actores y bailarines en España de la Fundación AISGE se nutre de un total de 3.282 encuestas a actores y bailarines afincados en

españoles, de tal suerte que los que gozan de trabajo artístico siguen siendo menos de la mitad del colectivo y poco más del 8,17% pueden vivir con los ingresos derivados de su actividad artística, cuyo importe anual supera los 12.000 o más euros, en tanto que el resto del colectivo (92%) acredita ingresos por debajo de ese umbral mínimo. Tan solo el 2,15% del colectivo obtiene unos ingresos anuales de 30.000 o más euros.

Desde el punto de vista de la ocupación o del empleo efectivo de los actores y bailarines en su actividad artística, el estudio de 2016 constata una caída importante. Durante 2015, solo el 43% realizó algún trabajo escénico o audiovisual, en tanto que el índice de los actores con trabajo en el sector era del 66% en 2004 y bajó hasta el 63% en 2011. Mas, no solo se produce un retroceso en la tasa de ocupación artística sino también en los ingresos o salarios. Entre los que cobran por su trabajo como actores, el 53% no supera los 3.000 euros anuales. En concreto, el 29% obtuvo menos de 600 euros durante todo el año (una media de 50 euros mensuales), mientras que otro 24% se quedó en la franja entre los 601 y los 3.000 euros. El desplome es evidente en este sentido: quienes obtenían menos de 3.000 euros al año eran el 34% en 2002 o el 45% en 2010.

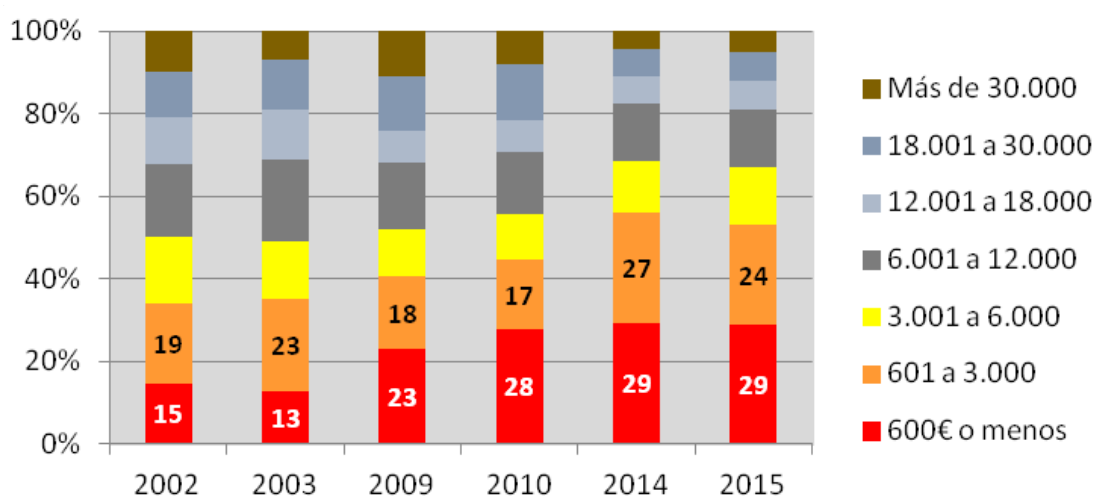


Fig. 4. Ingresos anuales por trabajos en la profesión artística

Estas cifras definen un panorama muy complicado para los intérpretes profesionales, puesto que la tradicional intermitencia y precariedad de sus empleos se ha agravado notablemente tras la crisis económica general. Las indagaciones

España. Esta muestra representa el 39% del colectivo de artistas profesionales en activo. Asimismo, se aportan datos sectoriales de amplio espectro.

de la Fundación AISGE muestran que la situación se ha agravado a partir de 2012. De entre quienes sí trabajaron como actores durante 2015, el 46% lo hizo durante menos de 30 días a lo largo de todo el año (30% en 2002 y 42% en 2010). Al tiempo, se incrementa el porcentaje de trabajadores sin contrato («en negro»): eran el 6,2% en 2011, pero han subido hasta el 11,7% durante 2015. Ante esta grave situación de precariedad, los actores y bailarines españoles han buscado otras fuentes de ingresos: el 46% tiene habitualmente un empleo al margen de la profesión artística. El 13% encuentra ocupaciones más o menos relacionadas con el sector y el 33% en trabajos que nada tienen que ver con los platós o los escenarios.²⁰

Pese a esos esfuerzos por complementar sus ingresos con otras actividades, el diagnóstico general resulta preocupante. El 32% acredita unos ingresos globales (interpretación más otras ocupaciones) inferiores a los 600 euros al mes, lo que les coloca por debajo del «umbral de pobreza» (665 euros mensuales). De ese 32%, el 7,5% recibe o ha recibido la prestación contributiva de desempleo, otro 7% obtiene subsidio y el 4% está acogido a alguna de las ayudas que ofrece el Área Asistencial de la Fundación AISGE. Los servicios sociales públicos apenas atienden al 1,3%. El respaldo de la Fundación AISGE permite aliviar mensualmente la situación de más de 700 familias de actores y bailarines.

Precariedad entre las mujeres. La tasa de desocupación se eleva al 51,6% y desciende hasta un 45,4% entre los varones. Las actrices trabajan menos días al año que los hombres, cobran menos, se enfrentan con mayor frecuencia al problema de trabajar sin contrato y sufren una inserción laboral más débil. Las mujeres predominan en el segmento de ingresos inferiores a 600 euros anuales (35% frente a un 24% de los hombres). En cambio, empiezan a escasear en franjas de ingresos más favorables. Solo el 26% por ciento de actrices perciben más de 6.000 euros al año, un porcentaje que en el caso de los actores alcanza el 39%. Un 13,8% de las actrices trabajan sin contrato, frente al 9,9% entre los hombres. Y las que trabajan, trabajan menos. Las que no superaron las exiguas dos semanas de trabajo durante 2015 fueron el 19,6% del total, un porcentaje que se redujo al 14,3% en el caso de los actores.

20. Los empleos ajenos a la actividad artística de actores y bailarines son, por este orden: docente, comercial, camarero, administrativo, autónomo, enseñanza de idiomas, hostelería, sanidad, teleoperador, traducción y azafato. Aquellos que pueden ocuparse en alguna actividad medianamente «afín» son quienes imparten cursos de interpretación o danza, o desempeñan tareas de producción, terapias de técnicas corporales, locución, música o canto, guion o dirección artística.

Los jóvenes trabajan más, pero cobran menos. Los menores de 35 años trabajan más que los de las generaciones anteriores, pero, en contrapartida, los ingresos que están obteniendo son sensiblemente más humildes que los de sus colegas de más edad. La tasa de ocupación artística va descendiendo con la edad: trabajan en el sector artístico el 48% de los actores menores de 35 años, pero este índice se reduce hasta el 43% si nos fijamos en los mayores de 45 años. Además, el grupo de mayor edad es el que recurre menos a otras ocupaciones (40% frente al 50%). Es decir, el recurso a otro empleo complementario es una tendencia relativamente reciente, que afecta más a los profesionales jóvenes. Los jóvenes tienen mayor tasa de empleo y trabajan más días al año. Los jóvenes predominan en el tramo de ingresos de 600 a 6.000 euros, mientras que el grupo de edad intermedia (35 a 44 años) lidera el tramo de 6.000 a 18.000 euros y los mayores de 45 son mayoría en la escala superior, ese exiguo porcentaje que cobra más de 30.000 euros al año. Es más, el análisis conjunto de ingresos mensuales (empleos artísticos o ajenos, prestaciones sociales, rentas...) da como resultado que los más abocados a la pobreza son los jóvenes: un 39%. Los más veteranos, gracias a las mejores condiciones laborales y a la percepción de otros ingresos, mejoran algo su posición.

5.4. Efectos de la pandemia covid-19 en la situación sociolaboral de los actores y bailarines

A la precariedad estructural del colectivo de actores y bailarines, la pandemia del Covid-19 impactó de modo extraordinario en el empleo, las condiciones laborales y en su economía familiar, y además lo hizo de manera imprevista y vertiginosa. La cancelación de casi todos los proyectos de producción audiovisual y el cierre de todos los espacios escénicos frustró todo intento de subsistir del trabajo artístico durante los meses del Estado de Alarma (marzo-junio de 2020). Este estudio²¹ coyuntural permitió a la Fundación AISGE afrontar y reajustar sus recursos (4,3 millones de euros) a las necesidades de ayuda económica habitual y a las urgentes necesidades generadas por la crisis sanitaria, así como establecer un análisis evolutivo del periodo 1990-2020, en consonancia con el periodo analizado en el presente trabajo.

Desde el punto de vista del empleo, la pandemia ha supuesto un trauma para el colectivo de actores y bailarines. A principios de 2020, antes de

21. El estudio se nutre principalmente de una macroencuesta *online*, con 39 preguntas exhaustivas, desarrollada entre los meses de julio y diciembre de 2020, con una participación de más de 3.150 socios de AISGE, de manera que, tras depurar inconsistencias y cuestionarios incompletos, el universo de la encuesta se basó en 2.954 respuestas válidas, lo que supone un 27% del universo estudiado.

declararse la pandemia, el 37% de la profesión dependía económicamente de una actividad diferente a la artística, pero durante el Estado de Alarma (marzo-junio) el 97% perdió todos los rendimientos del trabajo directos, tanto los generados por su actividad artística como los del resto de actividades económicas (principalmente en hostelería y comercio). La desocupación experimentó un crecimiento exponencial desde el 19% hasta un 69% durante ese periodo, para moderarse muy ligeramente tras su finalización (63%). También hubo cambios significativos en cuanto a las ocupaciones que subsistieron: el empleo de carácter esporádico cayó del 46% al 26% y siguió disminuyendo hasta el 23% a partir de junio de 2020. El trabajo calificado como «suficiente» prácticamente desapareció entre marzo y junio (cayó del 33% al 4%) y se recuperó con posterioridad (11%) perdiendo dos terceras partes de los niveles pre-pandemia.

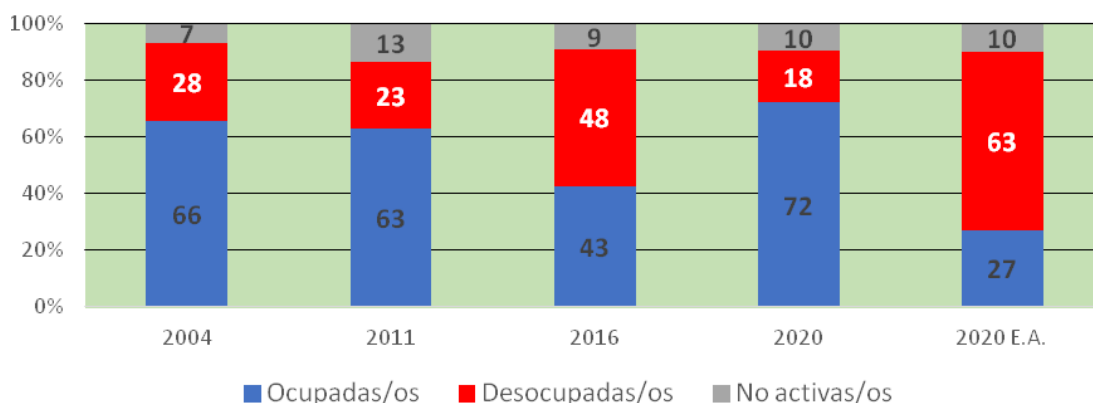


Fig. 5. Evolución de la situación ocupacional 2004-2020

Antes del desarrollo de la pandemia, el 5% de los artistas no tenía ningún ingreso por actividades profesionales y otro 41% ganaba menos de 3.000 euros anuales (una media de 250 euros mensuales). Más de la mitad estaba lejos de llegar a ser «milleurista». Pero durante el estado de alarma hubo una explosión de las personas sin ingresos profesionales, que llegaron al 64% del total. Además, otro 33% se situaba en la franja de menos de 6.000 euros anuales (media de 500 euros mensuales). En otros términos: el 97% se encontró sin ingresos profesionales o con entradas manifiestamente insuficientes para subsistir.

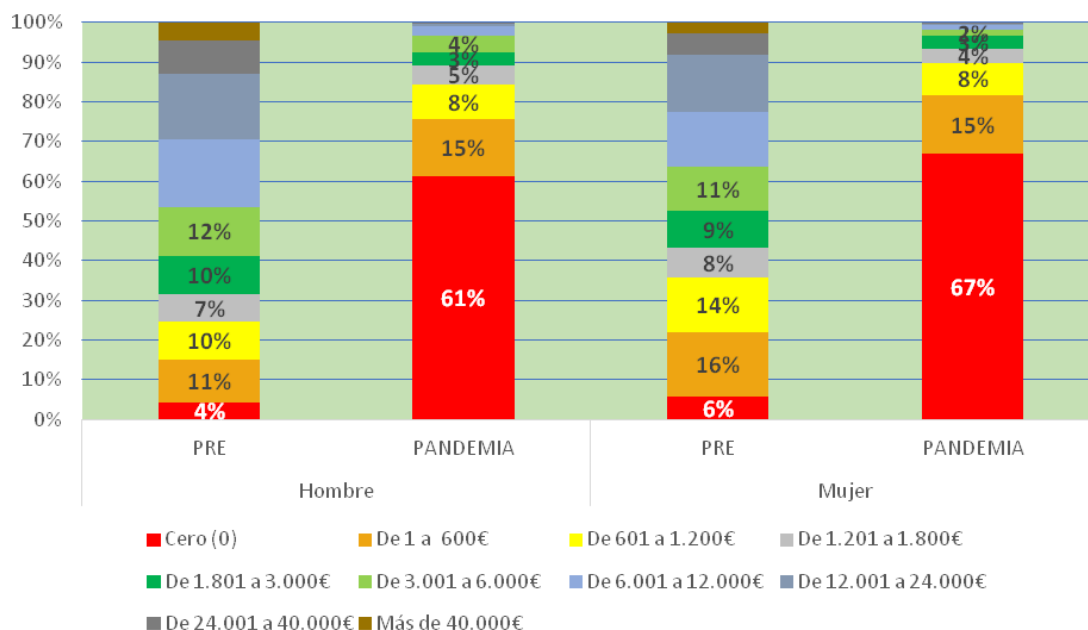


Fig. 6. Impacto Covid-19 en los ingresos profesionales-artísticos durante 2020

Una vez más, el impacto negativo del Covid-19 fue más virulento contra las actrices y bailarinas que contra los hombres. El 6% de ellas, antes del Estado de Alarma, no tenía ingresos profesionales y el 58% ganaba menos de 6.000 euros anuales (frente al 4% y el 49%, respectivamente, de los hombres). El efecto de la pandemia fue desastroso para ambos sexos, aunque entre las personas que no tuvieron ningún ingreso por la profesión destacan más las mujeres que los hombres (67% vs. 61%, respectivamente). En el otro extremo, por encima de los 6.000 euros anuales encontramos al 2% de las mujeres y al 3% de los hombres. El umbral de la pobreza en 2019 se fijó en 9.009 € anuales por persona. Por tanto, antes de la pandemia el 54% de la profesión artística no superaba dicho umbral, contando solo con sus ingresos derivados de la profesión. Durante el Estado de Alarma el 97% quedó por debajo del umbral de pobreza.

Las ayudas o prestaciones de entidades privadas llegaron al 17% de la profesión. En este caso resultó clave la actividad de la Fundación ASGE, ya que un 10% recibió una prestación gestionada por esta, el 3% percibió un adelanto del reparto de sus derechos de imagen gestionados por AISGE, otro 3% la línea de ayudas establecida por Netflix y solo el 1% obtuvo un adelanto de reparto de derechos de una entidad distinta a AISGE.

6. Los programas sociales y formativos de la fundación AISGE

Si algo ha quedado claro y determinado por los diferentes estudios y datos analizados en los epígrafes precedentes es que la precariedad laboral, salarial, económica y social del actor y del bailarín es estructural o sistémica, muy vinculada a dos industrias culturales de evolución dispar o inversa: la audiovisual, en crecimiento desde 1990 y en proceso de adaptación a los nuevos modelos de explotación comercial de los contenidos de ficción audiovisual; y la escénica, en crisis estructural desde el inicio del actual periodo democrático español. La decadencia de uno, sin embargo, no ha podido ser compensada por el crecimiento paulatino del otro, ya que las producciones audiovisuales han crecido en número y en calidad (así como en éxito comercial, sobre todo las series), pero no así los presupuestos ni las condiciones económicas del personal técnico y creativo.

A esa precariedad estructural del colectivo de actores y bailarines, la pandemia del Covid-19 impactó de modo extraordinario y catastrófico, arrastrando al 97% del colectivo a niveles de recursos económicos por debajo del umbral o línea de pobreza. Las medidas legislativas urgentes que impulsó el Gobierno y el Legislativo, sobre todo el RDL 17/2020, de 5 de mayo de 2020, por el que se aprueban medidas de apoyo al sector cultural y de carácter tributario para hacer frente al impacto económico y social del Covid-19, y el RDL 32/2020, de 3 de noviembre, por el que se aprobaron medidas sociales complementarias para la protección por desempleo y de apoyo al sector cultural, no pudieron coadyuvar en la forma prevista a un colectivo artístico inmerso en tales circunstancias tan extremas: sin trabajo, sin ingresos y sin ahorros.

Fue la Fundación AISGE, una vez más, la que tuvo que afrontar, con carácter urgente, las situaciones más graves de necesidad de asistencia económica, médica y toda índole, lo cual le obligó a reajustar sus recursos (4,3 millones de euros) a las necesidades de ayuda económica habitual y a las urgentes necesidades generadas por la crisis sanitaria. Ayudas económicas y sociales directas, así como iniciativas de formación *online*, con capacidad y eficacia para sobrevivir a circunstancias tan adversas. Por ello, en su balance del 2020, la Fundación AISGE ha registrado más de diez mil ayudas socioeconómicas para cerca de dos mil familias beneficiarias.

Por todo ello, y no solo por la relevante ayuda social prestada a los más vulnerables del colectivo de actores y bailarines durante toda la pandemia, sino por los programas anuales y habituales de ayudas profesionalizados que desarrolla desde 2002, la Fundación AISGE, junto con su fundadora y matriz, AISGE, se han erigido en las dos instituciones más relevantes de ese colectivo artístico, y ambas han contribuido de manera complementaria a la mejora de

las condiciones sociales y económicas, al bienestar en definitiva, de los actores y bailarines españoles y de sus familias en los últimos 30 años.

Consecuentemente, consideramos oportuno traer a colación las líneas generales de los diversos programas sociales y formativos de la Fundación AISGE para poder deducir y valorar con mayor claridad la contribución, siempre relativa y complementaria, aunque en algunos casos es decisiva, de tales fondos y programas a la mejora en las condiciones laborales, sociales y económica de los actores y bailarines españoles.

6.1. Programas sociales y asistenciales

6.1.1. Dotación presupuestaria anual (2019/2020) para programas sociales

DESCRIPCIÓN	2020	2019
Área de Gente Mayor	2.307.481,27	2.418.030,79
Área de Atención Sanitaria	731.745,56	745.930,71
Área de Atención Social Individualizada	1.145.242,69	627.252,28
Gastos Varios (decesos)	1.808,14	21.813,23
Actúa en Familia	80.500,40	88.791,20
Plan Emergencia – Venezuela	717,19	1.129,74
Estudios sociales	5.735,40	0,00
Asistencia jurídico-laboral	26.620,00	0,00
Total	4.299.850,65	3.902.947,95

6.1.2. Definición de los programas principales

A). PROGRAMAS DE GENTE MAYOR

Prestación de mayores de 60 años

Esta prestación consiste en un complemento de pensión mensual destinada a beneficiarios mayores de sesenta años que acrediten una situación económica precaria, a pesar de su condición de pensionista. Este programa suele cubrir una media de 450 ayudas mensuales y suelen ser beneficiarios de ellas las familias de actores o bailarines con mayores dificultades económicas, normalmente, beneficiarios de pensiones de jubilación no contributivas (21%) o contributivas con prestación baja (79%).

Otros. Centros residenciales

Este programa se orienta a sufragar los costes de recursos residenciales y sanitarios de los socios mayores inmersos en graves circunstancias de salud, que se encuentran en una posición vulnerable y que les impide realizar actividades personales e instrumentales de la vida diaria.

B). PROGRAMAS DE ATENCIÓN SOCIAL INDIVIDUALIZADA

Proyecto Necesidades Básicas

Consiste en una ayuda económica de protección social para las personas que no disponen de ingresos de ningún tipo o cuyos bajos ingresos no permiten cubrir sus necesidades básicas. El objetivo es asegurar una mínima estabilidad económica, a través de una prestación, para la cobertura de necesidades básicas durante un período de tiempo, en espera de que obtenga ingresos económicos por otros canales.

Proyecto «Ni una nevera vacía»

Este programa está definido como una ayuda de carácter económico de protección social para las personas que no disponen de ingresos de ningún tipo o cuyos bajos ingresos no les permiten cubrir sus necesidades básicas de alimentación e higiene. Consiste en la entrega de tarjetas al portador para efectuar la compra de productos de primera necesidad en supermercados.

Proyecto Vivienda

Consiste en una serie de ayudas económicas orientadas a sufragar parte del gasto en vivienda en casos extremos de desahucios, impago de hipotecas o de rentas, suministros básicos...

Proyecto Complemento subsidio INEM mayores de 52

Este proyecto consiste en una ayuda complementaria para personas mayores de 52 años que están en situación de desempleo y recibiendo el subsidio público gestionado por el SEPE.²²

22. El subsidio para mayores de 52 años del SEPE es una prestación económica para desempleados mayores de 52 años consistente en el 80% del IPREM. Es una medida que busca paliar la situación de desprotección económica y las dificultades de acceso al mercado laboral de las personas de mediana edad. Cuenta con la particularidad de que es el único subsidio público que cotiza para la jubilación.

Proyecto de Ayudas extraordinarias

Se entiende por ayuda extraordinaria toda aportación económica que pueda prestar la Fundación AISGE a sus socios cuando se encuentren en una situación de necesidad urgente y extrema, y siempre y cuando el destino de la ayuda solicitada no se pueda englobar en ninguno de los demás proyectos que la Fundación.

C). PROGRAMAS DE ATENCIÓN SANITARIA

Servicios de atención domiciliaria

Este proyecto está dirigido a beneficiarios en situación de dependencia y tiene por objeto prevenir y atender situaciones de necesidad prestando apoyo de carácter doméstico, social, educativo o rehabilitador. Su objetivo es facilitar la autonomía en el medio habitual, evitando así un posible ingreso en centro residencial, potenciando la autonomía del beneficiario.

Tratamientos especializados

Este proyecto está dirigido a beneficiarios que precisen algún tratamiento médico no cubierto por el Sistema Público de Salud como los psicológicos o tratamientos de fisioterapia, tratamientos odontológicos reparadores, oftalmológicos y ortopédicos. Su objetivo es mejorar la salud en estas áreas sanitarias más específicas.

Incapacidad Temporal

Esta prestación consiste en una ayuda económica para los solicitantes que, por algún motivo vinculado a su situación sanitaria, se encuentran sin posibilidad de trabajar.

Incapacidad permanente

Esta prestación consiste en una ayuda económica de carácter mensual destinada a beneficiarios de pensiones por Incapacidad Permanente Total e Incapacidad Permanente Absoluta.

Medicamentos

Se trata de ayudas económicas enfocadas a la financiación de fármacos para aquellos beneficiarios con menos recursos y que no estén cubiertos por la SS.

Ayudas para la mejora de la salud cotidiana

El proyecto consiste en sufragar los costes de tratamientos especiales o necesidades no cubiertas por el Sistema Público de Salud, cuyos costes extraordinarios no pueden ser asumidos por los peticionarios.

D). OTROS PROGRAMAS DE AYUDA

Actúa en familia

El proyecto Actúa en Familia nace con el objetivo de potenciar y ser un recurso facilitador de la maternidad/paternidad entre los artistas españoles. El principal objetivo es la conciliación de la profesión artística con la maternidad/paternidad.

Plan de emergencia social

El proyecto se orienta a cubrir necesidades del colectivo artístico en situaciones excepcionales de crisis económica o social del sector, del país o de la comunidad. Este proyecto consiste en atender necesidades primarias mediante prestaciones en especie como medicinas y bienes de primera necesidad para un determinado número de casos.

Servicio de asistencia jurídico-laboral

Con carácter continuado el equipo del Área Asistencial de la Fundación AISGE desarrolla un intenso y constante servicio de orientación y de asistencia jurídico-laboral para ayudar a sus socios en la búsqueda activa de recursos sociales públicos, o ayudarles en trámites fundamentales como en los procesos de testamentaria y sucesorios, de jubilación o regularizaciones de pensiones.

6.2. Programas formativos

El actor y el bailarín profesional necesita estar en plena forma tanto física como psicológica para poder afrontar cualquier oportunidad de trabajo con todas las garantías necesarias. Por eso su formación y entrenamiento han de ser continuos. En cumplimiento de este objetivo principal, la Fundación AISGE, con una inversión media anual superior a 1,5 millones de euros, desarrolla cada año más de cien cursos de formación o reciclaje profesional para artistas en todas sus facetas o dimensiones profesionales. Las acciones desarrolladas consisten, fundamentalmente, en cursos de formación artística (presencial o en línea), que permiten el reciclaje profesional, el entrenamiento corporal y psicológico, cursos de perfeccionamiento de interpretación y actuación: ante

la cámara, herramientas para mejorar la dicción, técnicas innovadoras y de vanguardia, con prestigiosos profesores nacionales y extranjeros. Asimismo, se desarrollan varios talleres de danza en diversas disciplinas y de voz, técnica vocal o doblaje. También se forma al artista para asumir la dificultad del casting y su promoción social y sectorial. Con esa oferta formativa se logra potenciar las capacidades creativas del artista y aumentar las expectativas de trabajo profesional.

De otro lado, la Fundación AISGE, asimismo, desarrolla una amplia actividad de promoción e incentivo a los artistas noveles, tanto para coadyuvar en su proceso de integración en la industria audiovisual como para generar una conciencia profesional y un reconocimiento de las trayectorias de los artistas ya consolidados que les puedan servir de referencia. Dicha labor se impulsa participando en premios o galardones (Premios Actúa, Premios Goya, Premios Gaudí, Premios de la Unión de Actores y Actrices...), organizando actividades específicas para promocionar a los talentos más jóvenes en el extranjero o ante agentes de la industria audiovisual en general.

7. La situación económica y social del actor en la era digital y su futuro en el contexto de la *cuarta revolución industrial*

7.1. Proyección general de las condiciones laborales, económicas y sociales del actor en el siglo XXI

Las dos primeras décadas del vigésimo siglo XXI han estado presididas por un largo proceso de transformación de la industria audiovisual hacia una transición digital, tanto en los procesos de producción como, sobre todo, en los modelos de negocio de explotación de tales contenidos. Hasta el formato de obra audiovisual de ficción ha sufrido también un proceso de transición desde la película o largometraje hacia las series para televisión producidas bajo criterios cinematográficos, pero adaptadas a las nuevas formas de explotación y a las nuevas tendencias de consumo de contenidos audiovisuales. Ahora bien, a pesar de esa evolución, como ya tenemos indicado más arriba, las condiciones laborales, salariales y económicas de los actores y bailarines españoles no han mejorado en consonancia, o mejor dicho, la pandemia del Covid-19 truncó esa fase de tímida mejoría o de recuperación de tales condiciones a los niveles previos a la crisis económica 2008-2010.

Superado el bache excepcional provocado por la pandemia, lo más probable es recuperar condiciones similares a las existentes antes de marzo de 2020. Aun así, considerando el carácter estructural de la precariedad e intermitencia laboral de los actores, su situación sociolaboral no vislumbra un panorama

futuro halagüeño. Antes, al contrario, deberá afrontar varios retos o hándicaps nada desdeñables, entre los que destacamos los siguientes:

1. Impulsar el desarrollo legislativo del denominado «Estatuto del Artista», con el propósito de amortiguar los efectos negativos de la intermitencia laboral y de los ingresos irregulares, a través de medidas laborales, de seguridad social y tributarias, principalmente.
2. Combatir y eliminar subterfugios legales que deterioran más aún las precarias relaciones laborales del artista, tales como el contrato civil o mercantil de obra para la realización y producción de audiolibros o doblajes de películas y series de televisión.
3. Buscar fórmulas para participar equitativamente de los rendimientos que generan los nuevos modelos de explotación comercial de los contenidos audiovisuales, mediante un marco regulatorio de los derechos de propiedad intelectual acorde a estos nuevos modelos de negocio *online*.
4. Asimismo, estudiar fórmulas salariales vinculadas a la cadena de valor de las producciones audiovisuales de ficción televisiva, mediante la negociación colectiva de convenios que reestructuren las bases y los conceptos salariales para adaptarlos a estas nuevas formas de producción y de explotación universal de tales contenidos.
5. Afrontar una reforma de las artes escénicas que propicie la constitución de compañías teatrales y de danza estables, tanto públicas como privadas, y potenciar la creación de espacios escénicos y nuevas redes de distribución de las producciones de esta naturaleza.
6. Potenciar la autogestión y la autoproducción entre los artistas y autores.
7. Incentivar y hacer eficaz y funcional la compatibilidad entre la jubilación y los trabajos artísticos.
8. Fortalecer la formación artística propiamente dicha y dotarles a los artistas de herramientas tecnológicas que contribuyan a desarrollar su trabajo y su necesaria promoción en el entorno digital.
9. Desarrollar un marco regulatorio moderno en materia de mecenazgo y fiscalidad artístico-cultural.

7.2. Desarrollo de los derechos de propiedad intelectual de los actores en el entorno digital

Desde la perspectiva de los derechos de propiedad intelectual de los actores y su contribución al bienestar económico y social, AISGE ya ha comenzado a cimentar su futuro con los recientes acuerdos suscritos con *Netflix*, *HBO*, *Filmin* y *Rakuten* en 2020, a los que les siguen las negociaciones con *FlixOlé*, *Amazon*

Prime, *Movistar+*, *Disney+* y otras plataformas digitales similares. Asimismo, AISGE sigue orientando muchos esfuerzos para desarrollar plataformas tecnológicas punteras con el objeto de potenciar la gestión global e internacional de los derechos de los actores en el entorno de la Cuarta Revolución Industrial, la cual viene marcada por toda la tecnología digital, el *big data*, la inteligencia artificial, la conectividad 5G y otra serie de avances que no pueden quedar fuera del ámbito de la administración eficaz y moderna de los derechos de propiedad intelectual del sector audiovisual.

A su vez, en esta fase de internacionalización de los derechos y de los usos de las obras audiovisuales, el Tratado de Beijing constituye un marco jurídico internacional ideal y moderno, ya que contempla, como ningún otro instrumento precedente en la materia, la posibilidad de adoptar por las legislaciones nacionales un derecho de remuneración por la puesta a disposición de las interpretaciones o actuaciones audiovisuales fijadas en obras de esa naturaleza²³, de tal manera que esa fórmula de ese derecho de explotación se ajusta perfectamente al modelo de negocio que están desarrollando las plataformas digitales como las referidas más arriba. Ello significa que, en la medida en que progrese la ratificación del instrumento por más países y su contenido se traslade a sus respectivas legislaciones nacionales, los rendimientos económicos que los actores españoles obtengan por tal modalidad de explotación se irá incrementando paulatinamente, ya que, actualmente, un contado número países goza del derecho de puesta a disposición en su legislación nacional y ello ha contribuido a una limitación de los rendimientos económicos a favor de los actores españoles cuyas obras audiovisuales han tenido una gran repercusión mundial como «La Casa de Papel» o «Vis a Vis», entre otras.

Como contrapunto del anterior progreso se halla el descenso paulatino de los rendimientos económicos de los derechos de propiedad intelectuales de los actores y bailarines procedentes de modelos de negocio tradicionales tales como la explotación de obras audiovisuales en salas de cine, la emisión por canales de televisión en abierto (hoy es a través de la TDT), transmisión y retransmisión por cable, satélite o algunos sistemas por Internet como el *streaming*, el cual ha alcanzado incluso a las artes escénicas, sobre todo a partir de la pandemia del Covid-19.

En este ámbito complementario de los ingresos que le reportan al actor por el concepto de derechos de autor o de propiedad intelectual si vive una etapa de transición desde los modelos tradicionales de explotación (TDT, salas de

23. Artículo 11.2 del Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales de 2012.

cine, operadores de cable y satélite, lugares abiertos al público...) hasta los más recientes basados en la puesta a disposición de obras a través de Internet a las que se accede en cualquier momento mediante dispositivos diversos. En dicha transición aún no se han producido los equilibrios y ajustes necesarios, de tal modo que el descenso de ingresos procedentes de los medios tradicionales (afectados, a su vez, por el trasvase de publicidad y de suscriptores o abonados hacia las plataformas digitales) no se ha visto compensado por los procedentes de los nuevos modelos de negocio digitales. Precisamente, uno de los grandes retos de todo el sector cultural y de los artistas y demás creativos en particular se concita en la necesidad de establecer una justa y equitativa remuneración a los creadores (artistas) por los usos (descargas) de sus trabajos a través de las diversas fórmulas ya desarrolladas en Internet²⁴. Hasta la fecha, un medio tan conocido y utilizado a nivel mundial como es YouTube tan solo remunera de manera exigua y simbólica a unos cuantos artistas o autores a través de un sistema absolutamente perverso²⁵. En este sentido, las cosas pueden cambiar y mejorar si se logra trasponer al ordenamiento jurídico español el artículo 17 de la Directiva 2019/790 de la UE de manera literal, ya que el precepto abre nuevas posibilidades frente a operadores como YouTube.

De otro lado, el problema económico y de mercado de las nuevas plataformas digitales que sí están pagando derechos de propiedad intelectual a los artistas, es que su modelo de negocio se está desarrollando, al menos en su fase inicial, sin margen para remunerar adecuadamente a los titulares de tales derechos. Su oferta es muy atractiva para el abonado o suscriptor, tanto desde el punto de vista económico como de calidad del servicio y de los contenidos, pero esa competitividad opera en detrimento de los derechos de los artistas y autores.

En todo caso, con independencia de la necesaria mejoría en sus condiciones sociales, laborales y económicas, el papel profesional y social del actor en el presente y en el futuro más inmediato se antoja fundamental e imprescindible para la industria audiovisual y del entretenimiento, ya que el cambio de paradigmas sociales, culturales y económicos que está propiciando la presente era digital determinará mayores espacios de ocio para la humanidad (asociados a una mayor esperanza de vida y a una reducción de las jornadas y tiempos de

24. Como tiene dicho WILLIAM DERESIEWICZ en su reciente obra *La muerte del artista*, traducido por Mercedes Vaquero Granados, Ed. Capitán Swing, 2021.

25. ROBERT LEVINE va mucho más allá en su obra *Parásitos* («Cómo los oportunistas digitales están destruyendo el negocio de la cultura». Título original: *Free Ride. How Digital Parasites are Destroying the Culture Business*, Doubleday-Random House Inc., 2011), traducido por Ferrán Caballero Puig y Vicente Campos, Planeta SA, 2013.

trabajo en general), siendo las obras audiovisuales de ficción, sobre todo las series, las que mayores consumos masivos pueden acreditar al constituir una forma de expresión cultural privilegiada y donde el actor, a través de sus personajes, tiene reservada la misión principal de construir y transmitir el caudal de emociones, ideas, reflexiones y esperanzas que el espectador (telespectador e internauta) buscan en dichas obras.

«Acta est fabula»

Bibliografía citada

- DERESIEWICZ, W. (2021) *La muerte del artista*, trad. por Mercedes Vaquero Granados, Madrid, Capitán Swing.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2003), *Historia Social del Cine en España*, Madrid, Fundamentos.
- LEVINE, R. *Parásitos* («Cómo los oportunistas digitales están destruyendo el negocio de la cultura») (2013). Trad. de Ferrán Caballero Puig y Vicente Campos, Barcelona, Planeta.
- OMPI (Organización Mundial de Propiedad Intelectual), *Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales*, 2012; <https://wipolex.wipo.int/es/treaties/textdetails/12213> [consulta: 14 mayo 2021].

