

El trabajo en la producción cinematográfica argentina en foco

Por María Noel Bulloni* y Andrea Del Bono**

Resumen: El artículo analiza los ámbitos productivo y laboral de la industria cinematográfica en la Argentina, buscando visibilizar problemáticas tradicionalmente poco exploradas por los estudios laborales y por los análisis sobre las actividades artísticas y culturales. Mediante un uso combinado de técnicas metodológicas cualitativas y cuantitativas, describimos, en primer lugar, la trayectoria económica y productiva de la actividad, con foco en los años más recientes y prósperos. Luego, analizamos algunos rasgos del trabajo del “detrás de cámara”, priorizando sus heterogeneidades más destacables, específicamente, su profunda segmentación técnica y jerárquica y, articulada a ello, la segregación sexual del trabajo, tanto horizontal como vertical. Finalmente, examinamos la evolución de las condiciones laborales y sus fuentes de regulación, enfatizando el revitalizado papel del accionar sindical en los últimos años.

Palabras clave: producción cinematográfica, trabajo flexible, técnicos de cine, división sexual del trabajo, inestabilidad laboral.

O trabalho na produção cinematográfica argentina em foco

Resumo: O artigo analisa algumas características dos campos produtivo e laboral da indústria cinematográfica na Argentina, buscando visualizar problemáticas tradicionalmente pouco exploradas pelos estudos do trabalho e pela análise das atividades artísticas e culturais. Através de um uso combinado de técnicas metodológicas qualitativas e quantitativas, descrevemos primeiramente a trajetória econômica e produtiva da atividade, focando nos anos mais recentes e prósperos. Em seguida, analisamos algumas características “dos bastidores” do trabalho, priorizando suas mais notórias heterogeneidades, especificamente, sua profunda segmentação técnica e hierárquica e, articulado a ela, a segregação sexual do trabalho, tanto horizontal como vertical. Finalmente, examinamos a evolução das condições de trabalho e suas fontes de regulação, enfatizando o papel revitalizado da ação sindical nos últimos anos.

Palavras-chave: produção cinematográfica, trabalho flexível, técnicos de cinema, divisão sexual do trabalho, instabilidade laboral.

The work in the Argentine film production in focus

Abstract: The article analyzes some characteristics of the fields of labor and production in the Argentine film industry seeking to highlight issues that have neither been explored by labor studies nor by an analysis of artistic and cultural activities. By way of a combined use of qualitative and quantitative methodological techniques, we first describe the economic impact of production in the most recent and prosperous years. Then, we analyze the “behind the scenes” work, prioritizing the most remarkable heterogeneities. We focus specifically on the deep technical and hierarchical segmentation as well as the horizontal and vertical sexual segregation of labor. Finally, we examine the evolution of working conditions as well as the sources of regulation, emphasizing the revitalized role of union action in recent years.

Key words: film production, flexible work, craft workers, sexual division of work, labour instability.

Fecha de recepción: 15/01/2019

Fecha de aceptación: 25/03/2019

Introducción

La problemática del trabajo en las actividades vinculadas con los campos de las artes y la cultura despierta un interés significativo y creciente en las últimas décadas. El aumento del peso económico y del número de personas que trabajan en estas actividades, sumado a la constatación de algunos rasgos laborales paradigmáticos de los tiempos que corren (flexibilidad, inestabilidad, incertidumbre), motivaron la indagación de una dimensión ligada a la esfera productiva que hasta escaso tiempo atrás permanecía prácticamente invisibilizada (Lash y Urry, 1998; Menger, 2005; Smith y McKinlay, 2009; Roldán, 2010; Segnini y Bulloni, 2016).

En diálogo con estos estudios, en este artículo proponemos hacer foco sobre algunas problemáticas socio-productivas y laborales relativas a la industria

cinematográfica argentina, una actividad que, pese a las restricciones estructurales que caracterizan su evolución, cuenta con una trayectoria ciertamente destacada gracias al histórico fomento estatal que con sus marchas y contramarchas ha sostenido su desarrollo a lo largo del tiempo.

En el período en el cual que centramos nuestro estudio (2003-2017), la producción de cine en la Argentina registra una senda de crecimiento positiva, facilitada por la sanción del nuevo marco regulatorio de mediados de la década de 1990 y profundizada con la orientación de la política estatal durante los gobiernos kirchneristas (2003-2015),¹ cuando se configura un patrón de crecimiento diferente al que predominara en la década previa. Dicha evolución supuso un renovado impulso en materia de regulaciones económicas y de protección de actividades productivas, cuyos alcances atraviesan a la actividad cinematográfica, volviéndola a colocar en un lugar destacado en el contexto latinoamericano. Esta senda de crecimiento ha logrado sobrevivir algunos años a la orientación neoliberal del nuevo gobierno de la coalición Cambiemos:² hasta el 2017 los guarismos la actividad continuaron en aumento, pese al despliegue de un severo proceso de ajuste.

Como consecuencia de esta evolución, los niveles de empleo en la actividad cinematográfica se incrementaron considerablemente y también se registraron cambios positivos en el plano de las regulaciones laborales, impulsados por el accionar sindical y la política laboral del kirchnerismo. En los últimos años, unos dos mil trabajadores conforman este sector. Nos referimos centralmente al nutrido y diverso grupo de trabajadores (y trabajadoras) del “detrás de cámara” conocidos como *técnicos*. Estos son quienes ocupan mayormente nuestro interés: el grupo de trabajadores ciertamente más numeroso, diverso y

¹ Nos referimos a los gobiernos la coalición política Frente para la Victoria integrada mayoritariamente por el Partido Justicialista (peronista) y liderada por Néstor Kirchner, electo

² En las elecciones presidenciales de 2015, en instancia de balotaje, ganó el candidato de la alianza Cambiemos, Mauricio Macri, y resultó electo presidente para el período 2016-2019.

menos visibilizado,³ cuyo esfuerzo conjunto supone un aporte fundamental a la obra artística resultante. ¿Quiénes son y cómo se organiza su trabajo? ¿Qué tareas productivas llevan adelante? ¿Cómo es la inserción laboral en el sector y cómo se regulan las condiciones laborales en la actualidad? Estas son algunas de las cuestiones que buscamos responder.

Para ello, estructuramos el artículo de la siguiente manera. En primer lugar, presentamos sintéticamente algunos debates y reflexiones sobre la problemática del trabajo en las actividades artísticas y culturales en términos generales y señalamos las especificidades que revisten los estudios sobre el ámbito audiovisual-cinematográfico. En segundo lugar, a modo de contextualización, analizamos la trayectoria de la industria del cine en la Argentina, centralmente, la evolución de los aspectos económicos y productivos en el período 2003-2017. En tercer lugar, buscamos visibilizar la diversidad y heterogeneidad de la fuerza de trabajo en el sector, explorando algunos datos reveladores del mercado de trabajo formal, contruidos sobre la base de los registros sindicales. En cuarto lugar, brindamos un panorama general de la caracterización de las condiciones y regulaciones laborales, enfatizando el revitalizado papel del accionar sindical en los últimos años. Finalmente, presentamos unas reflexiones a modo de conclusiones.

Respecto de los aspectos metodológicos, la información empírica que presentamos en este artículo surge del análisis de los datos cualitativos y cuantitativos que fuimos elaborando sobre la base de un uso combinado de técnicas y fuentes de información variadas, que procuraremos identificar

³ Menos visibilizado en relación con los denominados “talentos”, es decir, los trabajadores/as de las profesiones autorales, artísticas y gerenciales como actores, actrices, guionistas, directores y productores. Esta distinción entre “talentos” y “técnicos” deriva del lenguaje y de las representaciones existentes en el sector en el ámbito internacional y, como buena parte de las fisonomías organizativas y laborales, ha sido tomada de la cinematografía norteamericana.

cuando corresponda (estudios previos, entrevistas a referentes sindicales, análisis de documentos, estadísticas y publicaciones sectoriales).⁴

El trabajo en los campos del arte y de la cultura en el debate sociológico

La especificidad del trabajo cinematográfico

En los últimos años podemos encontrar un nutrido conjunto de análisis y reflexiones sobre la temática del trabajo en los campos de las artes y de la cultura, realizados desde múltiples aristas y miradas disciplinares, conceptuales e ideológicas. La mayoría de estos estudios provienen de países industrializados (Becker, 1982; Lash y Urry, 1998; Menger, 2005; Smith y McKinlay, 2009; Oakley, 2014), pero existen también algunos análisis destacables sobre las características y especificidades que adquiere el trabajo en actividades artístico-culturales de países latinoamericanos (Segnini, 2011; Roldán, 2010; Segnini y Bulloni, 2016; Guadarrama, 2018).

Parte de los estudios sobre esta temática corresponden a autores que se interrogan centralmente por las tendencias de las transformaciones productivas y laborales contemporáneas. Así, por ejemplo, en su ya clásico trabajo *Economías de signos y espacios*, Lash y Urry enfatizan la relevancia de una dimensión estético-expresiva en el ascenso de la *modernidad reflexiva*. Esta *reflexividad estética* tiene lugar en la producción y consumo de las industrias

⁴ En relación con los datos cuantitativos e información estructurada que exhibimos en este texto, queremos destacar la valiosa contribución que para su elaboración han implicado los registros y datos sectoriales aportados por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales (SICAAPMA). Nos referimos, en particular, a los informes que desde 1991 publica anualmente su Departamento de Estudio e Investigación (DEISICA 1991-2017) y a otros datos invaluablemente suministrados por dicho sindicato que, entre los aspectos más destacables, nos han permitido elaborar una base de datos para el año 2016 con el registro detallado de cada trabajador involucrado en alguna producción registrada por la institución en CABA y GBA, que es donde principalmente realizan su labor de fiscalización. De cada trabajador entonces, se contó con los siguientes datos: tipo de producción en la que estuvo involucrado (cine o publicidad), sexo, cargo (camarógrafo, microfonista, etc.), la productora del proyecto, posición jerárquica, y fechas de inicio y fin del rodaje.

culturales, las que junto con otras actividades *posindustriales* pasan a estar a la vanguardia de los procesos de acumulación. Según este enfoque, los trabajadores de las industrias culturales se encuentran en una posición de privilegio en el nuevo orden económico, pero están atravesados por profundas ambivalencias. Es probable que posean mayores dosis de autonomía, reflexividad y creatividad en su trabajo, pero también, una intensa inseguridad e incertidumbre a raíz de las modalidades de organización tan flexibles que predominan en estos escenarios (Lash y Urry, 1998). Otras lecturas, más actuales y críticas, problematizan la difusión del término *trabajo creativo* en la retórica neoliberal, que aparece fuertemente asociado con la figura del emprendedor individual, apelando a la carga simbólica positiva que reviste el trabajo artístico en el imaginario colectivo. La promoción de las figuras de productores autónomos o emprendedores culturales supone, para estos trabajadores flexibles, una situación de vulnerabilidad adicional al dejarlos excluidos de las regulaciones y protecciones laborales (Oakley, 2014, Quiña, 2018).

Algunas de estas preocupaciones e interpretaciones también pueden observarse en los estudios que ponen el foco en las especificidades del trabajo en los campos artísticos y culturales, iluminando las tensiones existentes entre los procesos de realización artístico-creativa y de mercantilización de las obras y de la fuerza de trabajo. Parte estas contradicciones se vinculan con un tipo de trabajo que tiende a ser autónomo, que estimula la inventiva, pero que con frecuencia tiene rasgos de dependencia laboral y, ligado con ello, con un trabajo idealizado, connotado positivamente pero que también condensa la imagen típica del trabajo precario, en términos de incertidumbre e inseguridad laboral (Guadarrama, 2018). Al respecto, algunos analistas sostienen que tales trabajos aparecen como verdaderos laboratorios de flexibilización y precarización, profundamente atravesados por la discontinuidad de la inserción, la incertidumbre de la carrera profesional y la gran variabilidad de las remuneraciones (Menger, 2005; Segnini, 2011).

Las referidas discusiones nos permiten delimitar una serie de características y problemáticas que atraviesan con mayor o menor intensidad quienes trabajan en estos campos. Sin embargo, debemos hacer referencia a ciertas especificidades del campo audiovisual —especialmente el cinematográfico—, para enmarcar apropiadamente la comprensión de las cuestiones que abordamos en este artículo.

Al respecto, las obras o productos audiovisuales en general y cinematográficos en particular constituyen bienes artísticos, simbólicos, únicos, pero que para su elaboración requieren de un proceso de trabajo complejo y de la participación de diversos y numerosos equipos humanos y recursos tecnológicos. Se trata de un tipo de arte que involucra la articulación compleja de diversas formas de trabajo —artesanal, técnico, artístico-creativo— y que requiere del despliegue de un modelo de organización industrial, con técnicas y estrategias de racionalización productiva similares a otras actividades económicas (como por ejemplo, la fragmentación del proceso productivo en las tres etapas principales que hoy son bien conocidas: pre-producción, rodaje y post-producción, la diferenciación entre la secuencia narrativa y la secuencia de filmación que permite fragmentar la historia de la película y reordenarla con criterio de eficiencia económica, y la estricta división vertical y horizontal del trabajo).

Esta complejidad y, a su vez, la gran flexibilidad que presenta la organización productiva en esta actividad, donde se congrega a todos los trabajadores y los recursos necesarios para la filmación de manera temporaria, en función de cada proyecto particular, despertó el interés de parte de quienes estudian la temática laboral desde perspectivas más bien clásicas. Desde estos estudios se problematizan cuestiones vinculadas con la estructuración de los mercados de trabajo, la organización del proceso productivo, la coordinación y control laboral, las condiciones inestables de trabajo y las respuestas de los trabajadores y sus organizaciones sindicales (Christopherson y Storper, 1989;

Scott, 2000; Blair, 2001; Bulloni, 2009, 2010, 2017a, 2017 b; Del Bono y Bulloni 2018; Roldán, 2010; Carboni, 2015; Almeida, 2018).

Los trabajos mencionados configuran el trasfondo analítico de las cuestiones que buscamos desarrollar en este texto, con el propósito de abonar la reflexión acerca de las maneras en que el trabajo cinematográfico, en su complejidad, recupera características, lógicas organizativas y de regulación similares al trabajo clásico, tradicionalmente más investigadas, al tiempo que expresa rasgos y valores que le otorgan ciertas singularidades destacables, propias de las actividades artísticas.

La industria cinematográfica argentina y su reciente evolución (2003-2017)

La industria cinematográfica argentina tiene una larga y reconocida trayectoria. Se destaca en el contexto latinoamericano por haber alcanzado un temprano desarrollo en las décadas de 1930 y 1940 con el surgimiento de empresas locales que lograron concretar un sostenido proyecto de producción, alcanzando un promedio de 40 películas anuales.⁵ La gran mayoría de las películas producidas en el período eran realizadas por productoras que presentaban estudios integrados de filmación y que tenían un plantel de trabajadores estable muy numeroso, de ahí que el período también sea conocido como “la era de los estudios”. Estas empresas transformaron en industrial el modo de producir cine, imitando los procesos predominantes en el mundo, principalmente los de la industria norteamericana (Katz, 2006).

⁵ Siguiendo el trabajo de investigación de Clara Kriger (2009), podemos precisar que entre 1933 y 1945 el salto a la industrialización es liderado por una decena de empresas que producen largometrajes de manera regular y sostenida (Argentina Sono Film y Lumiton, en 1933; Cía. Argentina de Films Río de la Plata, en 1934; SIDE, Pampa Film y San Miguel, en 1936; Estudios Filmadores Argentinos y Emelco, en 1937; Baires Film, en 1938 y Artistas Argentinos Asociados, en 1941), mientras que trece empresas logran mantenerse en la actividad entre dos y cuatro años, y más de 45 empresas surgen y desaparecen vertiginosamente.

Asimismo, por esos años se conforman las asociaciones gremiales que hasta la actualidad representan los intereses de los trabajadores del sector.

Hacia mediados de los años cuarenta, los estudios comenzaron a atravesar una situación crítica vinculada con factores de diversa naturaleza, en sintonía con el escenario internacional, y fueron progresivamente desmantelados. Las empresas productoras comenzaron a organizarse sobre la base de proyectos puntuales, alquilando los decorados y contratando temporalmente a los técnicos y actores en función de la producción. Esta nueva modalidad organizativa supuso la generalización de una inserción laboral muy inestable e incierta, y los técnicos de cine comenzaron a trabajar de modo temporario para empresas diferentes.

Ahora bien, más allá de esta profunda reestructuración organizativa, cabe subrayar que el sostenimiento de la producción cinematográfica no hubiera sido posible sin los subsidios y protecciones del Estado que, a pesar de sus vaivenes, desde este primer período crítico de mediados del siglo pasado ha sido vital para su desarrollo. En efecto, esta industria posee desde hace décadas un reconocimiento destacado dentro de la legislación argentina que le ha permitido ser sujeto de regulaciones y contar con políticas de apoyo económico y financiero para la producción nacional de películas. Nos interesa remarcar la relevancia de la Ley del Cine que fue originalmente sancionada en 1968 (N° 17.741), y tuvo una importante modificación en 1994 (N° 24.377) que recupera las gestiones de productores, directores, técnicos y actores de la actividad. La nueva legislación fortaleció la línea de fomento a la producción nacional de películas y estableció el rol del naciente Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el cual goza de autarquía financiera.

Luego de atravesar una de sus etapas más críticas entre 1984 y 1994, donde el estreno de películas se redujo a la mitad y la producción de largometrajes a la quinta parte (en 1984 se estrenan y producen 23 películas, mientras que en

1994 se estrenan 11 películas y sólo se producen 5 películas), el nuevo marco regulatorio tuvo efectos evidentes sobre los niveles de actividad. Sin embargo, cabe aclarar que el mismo sólo se aplicó en toda su potencialidad una década más tarde, debido a las limitaciones que impusieron las políticas de ajuste y las adversidades del contexto político y económico vigente hasta los albores de los 2000.

Aunque un análisis pormenorizado sobre la evolución de la producción cinematográfica y sus vínculos con el fomento estatal excede los propósitos de este artículo,⁶ podemos realizar algunas puntualizaciones de carácter general al respecto. Como puede apreciarse en el Gráfico 1, desde 1995 y hasta 2002, años de apogeo y crisis del consenso neoliberal en el país,⁷ la cantidad de películas producidas oscila entre 22 y 39. Como mencionamos, esto supone una mejora respecto de los años previos, a raíz de la entrada en vigencia del nuevo marco normativo que supuso un aumento considerable del fondo de fomento cinematográfico, aunque debe precisarse que la autarquía financiera que fijaba la ley no logró efectivizarse en esta etapa. Aún así, y a pesar del contexto cada vez más crítico del país, el panorama productivo del sector mostraba signos de recuperación.

En el período de los gobiernos kirchneristas (2003-2015) se registra un crecimiento más marcado en la esfera productiva del cine en la Argentina, como se aprecia en el Gráfico 1, en ese periodo se produjeron en promedio 72 películas al año. A partir de 2013 el crecimiento es notable, con cifras que superan el centenar de películas, algo inédito incluso considerando la “edad dorada” (que en sus mejores años alcanzaba 60 películas). Estos niveles productivos se contabilizan también durante los primeros años del gobierno de

⁶ Al respecto, se puede consultar Perelman y Seivach (2004) y Schneider (2016).

⁷ Período que aglutina la segunda presidencia de Carlos Menem (1995-1999), la presidencia incompleta de Fernando de la Rúa (1999-2001) y el momento de mayor convulsión política, económica y social del país como consecuencia del conjunto de medidas desplegadas durante la década previa.

la coalición Cambiemos (2016 y 2017), marcando una continuidad con el período previo. Sin embargo, existen claras evidencias de que la orientación política del INCAA se modificó y de que desde entonces se asiste a un severo proceso de ajuste en el organismo.⁸

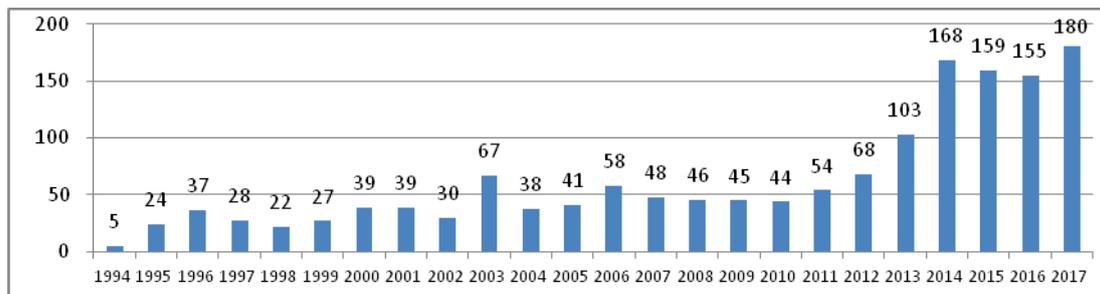


Gráfico 1. Cantidad de películas producidas en Argentina (1994-2017).⁹

Fuente: Elaboración propia en base a DEISICA N° 4-27.

Algunas de las medidas desarrolladas durante el período de los gobiernos kirchneristas que permiten explicar esta evolución –junto con el mejoramiento general de los aspectos económicos y sociales del país– han sido, durante los primeros años del período: la recuperación de la autarquía financiera, la reglamentación de la “cuota de pantalla” y la “media de continuidad”,¹⁰ la inauguración de salas de cine (Espacios INCAA) en Argentina y en el exterior y la firma de convenios de coproducción y distribución con España, Francia, Italia y países de América Latina. Más adelante, a pesar de que la economía

⁸ Los diversos actores que conforman el sector han venido denunciando esta realidad. En 2018, el ajuste y degradación del Ministerio de Cultura a una Secretaría agudiza el escenario de preocupación respecto de las políticas de ajuste y de vaciamiento del INCAA (recortes en créditos, atrasos en pagos), la subejecución presupuestaria de 2016 y 2017 suma 820 millones de pesos, todo lo cual afecta directamente las políticas de fomento cinematográfico (al respecto, ver Pécora, 2018).

⁹ Cabe aquí puntualizar que el indicador considerado para medir la evolución de los niveles de producción de la actividad (cantidad de películas realizadas anualmente) proviene de los registros sindicales ante la ausencia de estadísticas oficiales en la materia. Este indicador refiere a las películas en producción que iniciaron rodaje dentro del período anual.

¹⁰ La “cuota de pantalla” constituye una medida regulatoria que les garantiza a los productores el acceso al circuito de exhibición local. Le asegura una semana en cartel a cada película y, dependiendo de la cantidad de tickets vendidos, una extensión automática del plazo “media de continuidad”. Estas medidas están estipuladas en la Ley de Cine de 1994 (N° 24.377) pero fueron reglamentadas con posterioridad: una década más tarde para salas de cine y recién en 2009, con la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, para los canales de televisión.

Argentina ya no mostraba el dinamismo de los primeros años, sobre todo luego de la crisis internacional de 2008, desde el INCAA se continuó la política de fomento a la producción y los montos asignados en subsidios siguieron en constante crecimiento. A su vez, se añadieron otras iniciativas, como el lanzamiento del canal INCAA TV y, vinculado con ello, el financiamiento de series y documentales especialmente para televisión (Schneider, 2016).

Con miras de avanzar en la exploración del panorama productivo de la actividad en los últimos años, los registros disponibles permiten diferenciar el universo de películas producidas anualmente en el país en tres categorías o tipos principales: producciones nacionales, coproducciones y servicios de producción y, desde 2010, se añade una diferenciación para el caso de la primera categoría —producciones nacionales— entre: ficción, animación, documental y cortometrajes (ver Tabla 1).¹¹ Si consideramos el período 2010-2017, observamos que la actividad cinematográfica en la Argentina se halla diversificada en los referidos tipos de producción y guarda una distribución similar a lo largo de los años. Las producciones nacionales representan cerca del 80% del total y, entre éstas, se destacan en orden de importancia los largometrajes de ficción (38%) y los documentales (34,15%). Es asimismo destacable el peso de las coproducciones que en estos años representan el 17,5% del total de las películas filmadas en el país. Las películas animadas (2,02%), los cortometrajes (5,3%) y los servicios de producción hacia el extranjero (2,2%) tuvieron una participación significativamente menor.

¹¹ Esta clasificación, proveniente de los registros y publicaciones sindicales, recupera las consideraciones establecidas en la Ley de Fomento a la Actividad Cinematográfica N° 17.741 (artículos 7 y 8) que alcanzan a prácticamente a todo el universo de películas realizadas en el país, con excepción de los servicios de producción. Para el caso de las coproducciones, vale precisar, se distingue una categoría separada, a diferencia de la legislación que las considera parte de las películas nacionales. Respecto de los llamados servicios de producción, se trata de producciones extranjeras que deslocalizan hacia el país la totalidad o parte del proceso productivo de una película —generalmente el rodaje— y se vinculan con productoras locales para llevarlo adelante.

Año	Películas Total	Películas nacionales				Coproducciones	Servicios de producción
		Largometrajes de ficción	Animación	Documental	Cortos		
2010	44	14	3	19	2	0	6
2011	54	25	3	15	0	10	1
2012	68	35	2	25	1	5	0
2013	103	47	2	24	15	14	1
2014	168	58	1	59	19	27	4
2015	159	58	5	49	7	36	4
2016	155	53	1	61	3	34	3
2017	180	68	4	66	3	37	2
Subtotal 2014-2017	931	358	21	318	50	163	21
%total	100%	38,00%	2,02%	34,15%	5,30%	17,50%	2,20%

Tabla 1. Películas producidas en Argentina, según tipo de producción (2014-2017).

Fuente: Elaboración propia en base a DEISICA N° 24-27.

Ciertamente, estos tipos de películas son muy diversos entre sí en términos de complejidad productiva, recursos involucrados y, desde luego, en los niveles de empleo que generan. Al respecto, si observamos las estadísticas disponibles para el año 2017 (Tabla 2), estas diferencias saltan a la vista.

En lo concerniente a las películas nacionales, se puede apreciar en la Tabla 2 la importancia de los largometrajes de ficción en términos de cantidad y de duración de los puestos de trabajo involucrados. Con casi la misma cantidad de producciones registradas (68 y 66), las películas de ficción prácticamente septuplicaron los puestos de trabajo generados en los documentales (2467 y 368), puestos de trabajo que además tienen una duración promedio que duplica la de estos últimos (4,4 y 2,1 semanas de trabajo). Por su parte, es muy destacable la relevancia de los servicios de producción en todos los

indicadores del mercado de trabajo. Solo dos servicios de producción generaron más puestos de trabajo que los 66 documentales realizados en el año (392 y 368), con una duración promedio cuatro veces mayor (7,7 semanas y 2,1 semanas).

	Total	Películas nacionales				Coprod.	Servicios
		Ficción	Animación	Documental	Cortos		
Películas realizadas	180	68	4	66	3	37	2
Puestos de trabajo	4137	2467	24	368	42	828	392
Puestos de trabajo por producción	23	36,3	6	5,8	14	22,4	196
Semanas de trabajo por puesto de trabajo	3,7	4,4	11,7	2,1	0,6	4,8	7,7

Tabla 2. Películas producidas, puestos de trabajo, puestos de trabajo por producción y semanas de trabajo por puestos según tipo de producción (2017). Fuente: Elaboración propia en base a DEISICA N° 27.

Este nutrido y diverso universo productivo es realizado en el marco de entidades que son también muy numerosas y disímiles entre sí. Durante 2016, de las 169 entidades que se encontraban produciendo algún tipo de película, el 52% eran sociedades estructuradas (37% S.R.L y 15% S.A.), mientras que el 45% no poseía figura legal alguna. Luego, no se trata de un sector muy concentrado. Solo las entidades productoras con uno y dos proyectos suman 151, esto es, un 89% del total. En el otro extremo, las 5 productoras (el 3% del universo) que concentraron la mayor cantidad de producciones (entre 4 y 6

películas cada una) abarcaron el 10% de lo que se encontraba en proceso de producción durante ese año.¹²

Respecto del segmento más propiamente empresarial, según un relevamiento realizado escasos años atrás (Borello y González, 2013), se trata mayormente de productoras medianas y sobre todo pequeñas que tienen un patrón diversificado en su actividad productiva y operan con bajos niveles de integración vertical en términos de los servicios que utilizan. Estas empresas se financian a partir de tres fuentes principales: créditos y subsidios del INCAA, fondos internacionales de fomento para producir cine, y la realización de distintos tipos de audiovisuales mediante la diversificación de su producción. La articulación con el sector privado es relativamente baja, lo cual acentúa la dependencia del INCAA. Como se apunta en este mismo estudio, esta articulación resulta ciertamente más compleja en lo que atañe a la distribución y exhibición, dado que estos eslabones son dominados por empresas de capital extranjero vinculadas con las *majors* estadounidenses.

Ciertamente, este marco restrictivo derivado de las políticas empresariales de la distribución y exhibición no es exclusivo de la cinematografía argentina. En la mayoría de los países la producción extranjera, especialmente las grandes producciones de Hollywood, se lleva la mayor parte de la recaudación de las salas de cine. Estas tendencias pueden ser fácilmente observables en algunos indicadores de las estadísticas oficiales disponibles en algunos países de nuestra región, que ayudan a dimensionar la participación del cine local en las respectivas ofertas. Como se aprecia en la Tabla 3, durante 2016 la participación del cine local en términos de asistencia de público y de recaudación coloca a Brasil en un lugar destacado, seguido por Argentina y México. Argentina es, por cierto, el país que mayor cantidad de títulos locales ofreció en sus pantallas (199), así como el territorio que presenta la mejor relación entre títulos locales y títulos totales estrenados (44,7%).

¹² Elaboración propia en base a datos suministrados por SICA-APMA.

País	Títulos lanzados (totales)	Títulos lanzados (locales)	Espectadores de cine local	Participación del cine local en la asistencia de público (%)	Participación del cine local en la recaudación total (%)
Argentina (1)	445	199	7.326.840	14,4%	12,8%
Brasil (2)	457	142	30.413.419	16,5%	14,0%
Chile (3)	204	18	1.730.033	6,3%	5,7%
Colombia (4)	315	41	4.791.793	7,8%	6,7%
México (5)	407	90	30.500.000	10,0%	9,0%

Tabla 3. Panorama general en países seleccionados de América Latina (2016).

Fuente: Elaboración propia en base a: 1) Argentina: Anuario INCAA 2016; 2) Brasil: Anuario Estadístico del Cine Brasileiro, ANCINE (Agencia Nacional del Cine); 3) Chile: Informe Anual 2016, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; 4) Colombia: Anuario Estadístico 2016 de Cine Colombiano, Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura y 5) México: Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016, Secretaría de Cultura e Instituto Mexicano de Cinematografía.

Estas cifras no son producto de una situación de mercado, los estados intencionadamente inciden en la exhibición cinematográfica con los objetivos de resguardar un mercado local, proteger el trabajo, promover la pluralidad de voces, temáticas y autores, y preservar una identidad cultural. Argentina dispone, a través del INCAA, de diversos mecanismos de fomento y protección en este plano, como “cuota de pantalla”, “media de continuidad” y restricciones a los estrenos extranjeros con una cantidad excesiva de copias, aunque su fiscalización y cumplimiento efectivo no siempre se verifican.

Los obstáculos y restricciones existentes en este plano son realmente profundos. El cine de origen estadounidense, apoyado en grandes presupuestos de marketing y estructuras empresariales de distribución y exhibición —directas e indirectas, frecuentemente con integraciones verticales— logra una posición contundente en las taquillas. Como se puede ver en la Tabla 3, la cantidad de filmes argentinos no está tan distanciada de la

de filmes extranjeros, pero la diferencia en la demanda entre unos y otros (o sea, en definitiva, la cantidad de tickets vendidos) es realmente notable.¹³

Un panorama sobre el trabajo cinematográfico y sus heterogeneidades

El mundo del trabajo cinematográfico está lejos de ser homogéneo. Como esbozan algunos estudios previos, existe una compleja segmentación organizativa articulada con una división genérico-sexual del trabajo y con cuestiones vinculadas con desigualdades de clase (Bulloni, 2010; Almeida, 2018). Dado que el estado actual de conocimiento nos impide aprehender esta temática de manera cabal, buscaremos aproximarnos a algunos de sus aspectos más visibles.

En relación con la dimensión organizativa, la producción cinematográfica presenta una estructura especializada y jerarquizada de roles técnicos que implican diferentes responsabilidades establecidas de manera bastante estricta. Si bien los nombres y las tareas asignadas a cada puesto de trabajo pueden variar, las labores a cubrir son generalmente las mismas. En términos generales, podemos distinguir seis grandes áreas: Producción, Dirección, Fotografía, Arte, Sonido y Montaje o Edición. A su vez, algunas de ellas están integradas por diversas especializaciones conocidas con el nombre de equipos técnicos (como producción, dirección, cámara, fotografía, arte, maquillaje, peinado, utilería, sonido, animación y montaje/edición).

¹³ Es precisamente en este punto donde reside la mayor fortaleza del cine estadounidense: de las 246 películas extranjeras estrenadas durante 2016, 152 provinieron de Estados Unidos. Esos 152 títulos consiguieron el 79,8% de los espectadores y el 81,5% de la recaudación total (DEISICA N°26).



Trabajadores de cine en rodaje. Foto gentileza: Ezequiel Barrella.

Si bien la composición de los equipos de trabajo es sumamente variable en función del proyecto cinematográfico en cuestión, tomando en cuenta la distribución global de los trabajadores y de los puestos de trabajo generados en 2016 (Tabla 4), se pueden apreciar algunas cuestiones interesantes. Atendiendo a cómo se agrupan los puestos de trabajo y los trabajadores según equipo técnico, vemos que el equipo de producción es el más numeroso (17,8% y 18,7%); le siguen en orden de importancia fotografía y cámara (15,8% y 16%), iluminación/electricidad (10,4% y 9,9%), escenografía y utilería (8,5% y 8,7%), concentrando entre ellos más del 50% de los puestos de trabajo y del conjunto de trabajadores de cine.

Analizando la relación entre puestos de trabajo y trabajadores, vemos que en promedio cada trabajador estuvo empleado en dos películas en el año. En algunos equipos esta relación resulta más beneficiosa, como en *grip*, maquillaje y peinado, donde los trabajadores —al ser menos— participan en casi tres películas al año.

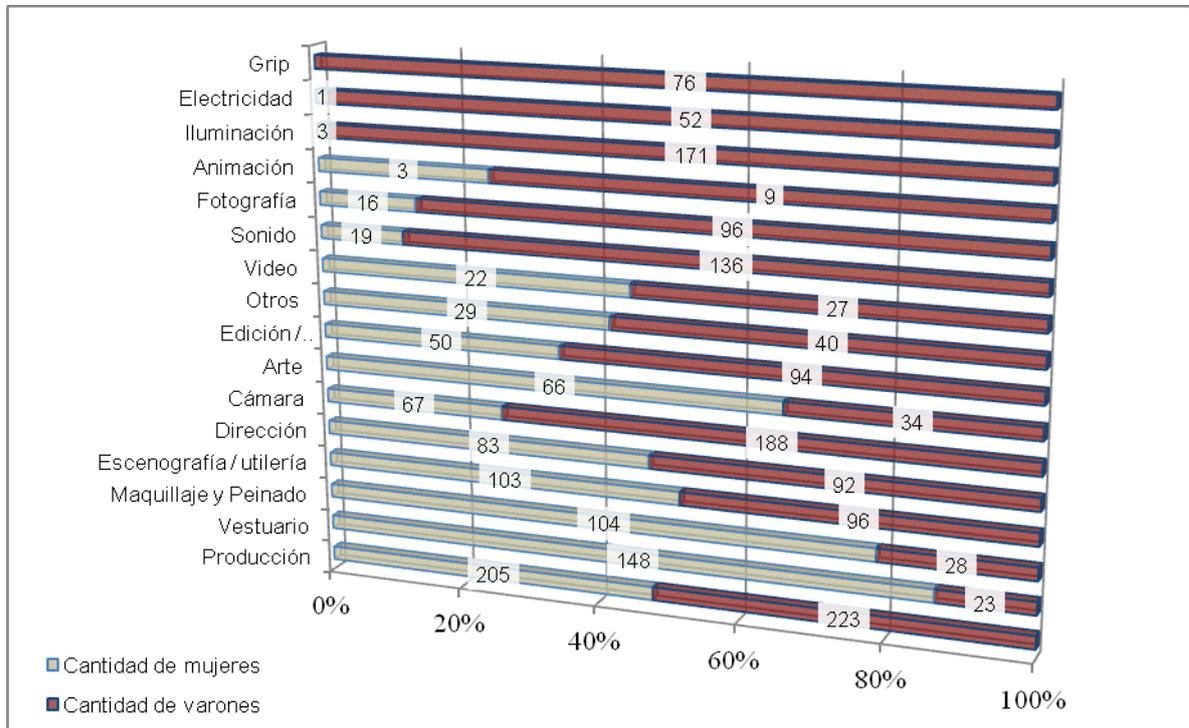
Rama / equipo	Puestos de trabajo		Trabajadores		Puestos de trabajo
	Total	%	Total	%	Por trabajador
Producción	818	17,8	428	18,7	1,9
Fotografía y Cámara	724	15,8	367	16,0	2,0
Escenografía y Utilería	392	8,5	199	8,7	2,0
Iluminación/Electricidad	478	10,4	227	9,9	2,1
Maquillaje y Peinado	339	7,4	132	5,8	2,6
Sonido	338	7,4	155	6,8	2,2
Vestuario	334	7,3	171	7,5	2,0
Dirección	310	6,7	175	7,6	1,8
Edición / compaginación	241	5,2	144	6,3	1,7
Grip/maquinistas	216	4,7	76	3,3	2,8
Arte	165	3,6	100	4,4	1,7
Otros	157	3,4	71	3,1	2,2
Video	84	1,8	49	2,1	1,7
Total general	4596	100	2294	100	2,00

Tabla 4. Puestos de trabajo y trabajadores según equipo técnico. Valores absolutos y porcentuales (2016). Fuente: Elaboración propia en base a datos suministrados por el SICA-APMA.

Por otro lado, continuando con el análisis desarrollado para el año 2016, merece la pena presentar algunos datos relativos a la segregación sexual del trabajo existente en el sector. En primer lugar, podemos señalar que se trata de un sector conformado mayoritariamente por varones, con una diferencia significativa del 18,8% entre ambos grupos (ver Tabla 5), sin embargo dicha segmentación es sensiblemente menor a la existente en el promedio de los sectores económicos del país, que era en el mismo año del orden del 34,4% (Informe MTEySS, 2017).¹⁴ En los datos que arrojan la Tabla 5 y el Gráfico 2, podemos apreciar la existencia de una marcada segregación horizontal del trabajo, que se hace patente en la existencia de algunos equipos con una proporción muy elevada de varones (como grip, iluminación, fotografía y

¹⁴ Este dato representa la diferencia en la participación de varones y mujeres en el empleo registrado en todos los sectores de actividad para el tercer trimestre del año 2016.

sonido) y otros mayormente conformados por mujeres (arte, maquillaje, peinado y vestuario).



Además de estas tendencias, que son históricas en el sector, también resulta destacable, en sentido contrario, la existencia de una proporción significativa de mujeres en puestos de trabajo que otrora eran ocupados por varones y que gozan de prestigio en el medio, como Producción, Dirección e incluso en Cámara, (47,90%, 47,43% y 26,27% respectivamente). Esta evolución representa un avance importante teniendo en cuenta que hasta la década de 1970 la participación de las mujeres en el cine era una rareza, y que éstas solo se desempeñaban como cortadoras de negativos, maquilladoras, peinadoras y modistas.

Tipo de cargo / empleo (agrupado)	Mujeres		Varones		Diferencia	
	Valor absoluto	(%)	Valor absoluto	(%)	Valor absoluto	%
Producción	205	47,90%	223	52,10%	-18	-4,2%
Vestuario	148	86,55%	23	13,45%	125	73,1%
Maquillaje y Peinado	104	78,79%	28	21,21%	76	57,6%
Escenografía / utilería	103	51,76%	96	48,24%	7	3,5%
Dirección	83	47,43%	92	52,57%	-9	-5,1%
Cámara	67	26,27%	188	73,73%	-121	-47,5%
Arte	66	66,00%	34	34,00%	32	32,0%
Edición / compaginación	50	34,72%	94	65,28%	-44	-30,6%
Otros	29	42,03%	40	57,97%	-11	-15,9%
Video	22	44,90%	27	55,10%	-5	-10,2%
Sonido	19	12,26%	136	87,74%	-117	-75,5%
Fotografía	16	14,29%	96	85,71%	-80	-71,4%
Animación	3	25,00%	9	75,00%	-6	-50,0%
Iluminación	3	1,72%	171	98,28%	-168	-96,6%
Electricidad	1	1,89%	52	98,11%	-51	-96,2%
Grip/Maquinistas		0,00%	76	100,00%	-76	-100,0%
Total general	843	40,59%	1234	59,41%	-391	-18,8%

Tabla 5. Distribución de trabajadores según sexo y equipo técnico. Valores absolutos y porcentuales (2016). Fuente: Elaboración propia en base a datos suministrados por el SICA-APMA.¹⁵

Finalmente, nos interesa articular en el análisis la dimensión jerárquico-vertical de este mundo laboral. Al respecto, los diversos equipos técnicos de la cinematografía tienen en su interior una estructura segmentada con diversos

¹⁵ La diferencia porcentual está calculada como la diferencia entre los valores de mujeres y varones, sobre la suma de ambos. De esta manera, los valores negativos indican mayor presencia de varones, y los positivos de mujeres. La suma vertical de la cantidad absoluta y porcentual tanto de hombres como de mujeres supera los totales indicados en la última fila inferior de la tabla. Esto se debe a que una persona puede haber tomado una posición en más de un rubro.

escalafones (director, jefe, asistentes, ayudantes, aprendices) que nos indica una lógica de funcionamiento marcadamente verticalista.¹⁶ El análisis de la cantidad de varones y de mujeres en función de la jerarquía (ver Gráfico 3) indica que, salvo en la categoría de “ayudantes” (la más baja de las que suponen una relación propiamente laboral), la participación de los varones es superior en todas las categorías ocupacionales, y entre éstas, con excepción de la categoría de “aprendices”, las diferencias son ciertamente relevantes.

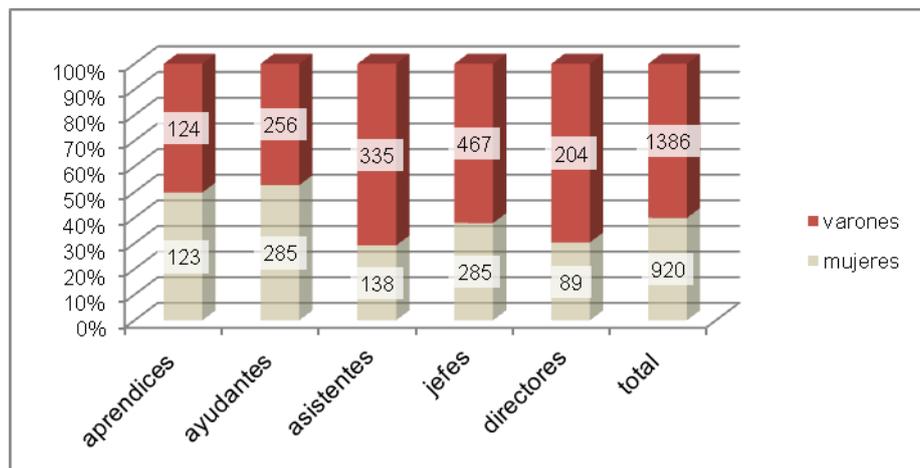


Gráfico 3. Distribución de trabajadores según sexo y categoría jerárquica (2016).

Fuente: Elaboración propia en base a datos suministrados por el SICA-APMA.

Las condiciones y regulaciones laborales en contextos todavía auspiciosos

Además de sus heterogeneidades, el trabajo en la producción cinematográfica argentina presenta rasgos compartidos de relevancia. Se trata de un trabajo especializado, con una única representación sindical y convencional, y profundamente inestable, en efecto, prácticamente todos los trabajadores son eventuales (*freelance*), es decir, se contratan por proyectos. Una problemática

¹⁶ Cabe precisar que estos cinco niveles jerárquicos no se identifican en todos los equipos técnicos. En algunos de ellos existen solo dos o tres niveles, pero en todos los casos se pueden distinguir categorías jerárquicas (equivalentes a los roles de jefes y/o directores) y no jerárquicas (asistentes y/o ayudantes).

que se añade a esta inestabilidad es que la propia brevedad y discontinuidad de los contratos –y sus implicancias en términos de incertidumbre e inseguridad– promueve otros mecanismos de flexibilización laboral, centralmente, en las modalidades de contratación y en ciertas condiciones laborales como la duración de la jornada y el salario. Como analizaremos a continuación, contar con una única representación sindical y convencional, en determinados contextos y escenarios, puede contrarrestar los efectos de la profunda flexibilización productiva y laboral vigente en el sector.

La flexibilización laboral tuvo un fuerte despliegue en la cinematografía argentina durante la década de 1990, cuando la producción de cine, como vimos, volvió a crecer de la mano del impulso estatal, en un contexto signado por las políticas neoliberales y un repliegue generalizado de la gravitación del accionar sindical en el país. En esta actividad se generalizaron modalidades de flexibilización laboral más solapadas que las registradas en otros segmentos del audiovisual (en los cuales llegó a desconocerse abiertamente la relación laboral) ya que aquí el Estado, a través del INCAA, desempeña un papel más directo en el contralor de las condiciones de trabajo y disposiciones gremiales vigentes en las películas que busca fomentar.¹⁷ Las modalidades de flexibilización y de (re)regulación regresiva del trabajo más extendidas han sido la generalización de cooperativas de trabajo fraudulentas¹⁸ y la depreciación de los niveles salariales, ubicados comúnmente entre el 60% y el 80% de los mínimos sectoriales. Asimismo, pasó a ser un hecho corriente que la

¹⁷ Esta circunstancia deriva de la articulación del llamado “libre deuda sindical” en la Ley de Cine (N° 24377) promulgada en 1994. Con dicha normativa, el INCAA fiscaliza que los gremios que representan a los trabajadores (técnicos y actores) cuyas remuneraciones figuran entre los costos presentados por las empresas para la obtención de subsidios o créditos, presenten constancia de que dichos trabajadores están sindicalizados y que no se les adeudan salarios por las labores realizadas en la película en cuestión.

¹⁸ Desde el ámbito laboral y sindical históricamente se ha denunciado el carácter ilegal de las cooperativas de trabajo en la producción cinematográfica; básicamente, porque los trabajadores no gozan en su totalidad de los beneficios cooperativos derivados del vínculo asociativo. En general, el vínculo asociativo dura un breve lapso de tiempo, apenas el necesario para filmar la película en cuestión (sin gozar de posibles beneficios futuros) con condiciones laborales inferiores a las reguladas por el convenio colectivo de trabajo.

prolongación de la jornada laboral no se correspondiera con el pago de horas extraordinarias.

Este escenario de generalización y profundización de la flexibilización laboral se extendió durante varios años, incluso durante buena parte del período de los gobiernos kirchneristas (2003-2015),¹⁹ cuando en otras industrias audiovisuales se logró avanzar con procesos de formalización laboral, en consonancia con las tendencias evidenciadas en varios sectores en el país (Bulloni, 2017a; Senén González y Del Bono, 2013). En dicho período, la filmación de películas extranjeras de cierta envergadura generó una tendencia al mejoramiento de las condiciones laborales, fundamentalmente salariales, aunque circunscripta a los servicios de producción.

Recién en 2011, marcando cierta continuidad con el accionar desplegado en el segmento de cine publicitario (Bulloni, 2017b), el sindicato de técnicos de cine²⁰ se encaminó a recuperar el alcance de la regulación protectora del trabajo en el segmento de largometrajes, según lo establece el Convenio Colectivo de actividad —CCT N°235, cuya sanción se remonta a 1975— estableciendo prioritariamente una confrontación abierta contra las cooperativas de trabajo fraudulentas. Según los registros sindicales, los resultados han sido sólidos: en 2012, 45 películas nacionales estrenadas contaron con trabajadores registrados según las leyes y convenio vigente; esta cifra ascendió sostenidamente en los años sucesivos: alcanzó a 55 en 2013, 75 en 2014, 89 en 2015, 108 en 2016 y 112 en 2017 (SICAAPMA 70° aniversario, 2018).²¹

19 Nos referimos a los gobiernos de Néstor Kirchner, electo presidente de la Nación Argentina en el período 2003-2007 y de Cristina Fernández de Kirchner, quien resultó electa en los períodos 2007-2011 y 2011-2015.

²⁰ Se trata del histórico Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) que desde 1948 representa a los trabajadores del sector. En 2013 cambió su denominación a Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales (SICA-APMA).

²¹ Este accionar estuvo acompañado por la CTA (Central de Trabajadores Argentina) y COSITMECOS (Confederación Sindical de Medios) y fue realizado en articulación con el entonces MTEySS (Ministerio de Trabajo) y el INAES (Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social) y en relación permanente y sostenida con el INCAA. Las inspecciones

En paralelo a este accionar, en 2011 el mismo sindicato logró reanudar –luego de casi cuatro décadas– la negociación salarial y el establecimiento de paritarias anuales. Este proceso supuso la recuperación de una jornada laboral de 8.45 horas (antes extendida a 11 o 12 horas) pero también, como contracara, la consolidación de niveles salariales muy bajos (alrededor del 40% más bajos que los del cine publicitario, en casi todas las categorías).

Cabe añadir, ya para terminar, que en el último tiempo, puntualmente en 2017, se produjeron logros de relevancia histórica en el plano de la protección social del trabajador cinematográfico, con el acceso a la jubilación,²² la asignación familiar prenatal y el seguro de desempleo. Se trata de derechos previsionales antes vedados por el carácter inestable y discontinuo de la inserción laboral.

Conclusiones

En este artículo hemos procurado avanzar en la exploración de algunas cuestiones relativas a las tendencias productivas y del trabajo en la cinematografía argentina, intentando iluminar algunos elementos y perspectivas de análisis que permitan contribuir a dilucidar sus lógicas diversas y sus configuraciones complejas. Con este objetivo en mente, presentamos en primer lugar algunas cuestiones vinculadas con la trayectoria productiva y laboral de la actividad, con eje en sus dimensiones económicas y productivas durante el período 2003-2017. Al respecto, hemos dado cuenta de la positiva evolución de los últimos años, más allá del temprano y destacado desarrollo inicial de la actividad, subrayando la importancia de la histórica presencia del Estado y de la ampliación del fomento estatal a partir del marco regulatorio sancionado en 1994. La reglamentación de esa normativa durante las administraciones kirchneristas, junto con otras medidas de fomento de la producción, explican la

realizadas en 2012 por el Ministerio de Trabajo y sus posteriores resoluciones y penalizaciones fueron centrales para avanzar en esta dirección (Al respecto, ver: Valerga, 2013)

²² Puntualmente, se logró el reconocimiento de los aportes discontinuos: cada 120 días trabajados en un año se considera un año de aportes.

evolución positiva de los últimos años, teniendo en cuenta el marco restrictivo en el que opera la actividad (derivado de las políticas empresariales de la distribución y exhibición, eslabones dominados por empresas de capital extranjero vinculadas con las *majors* estadounidenses).

Luego nos detuvimos en una breve caracterización del mercado de trabajo, priorizando sus heterogeneidades más destacables a partir de la elaboración de bases de datos e indicadores precisos gracias a la información suministrada por el sindicato (SICA-APMA). Al respecto, pudimos dimensionar algunas cuestiones interesantes, puntualmente, la marcada segmentación técnica y jerárquica del trabajo y, articulado a ello, la segregación sexual del trabajo, horizontal y vertical.

Finamente, analizamos algunas cuestiones relativas a las condiciones y regulaciones laborales, enfatizando los aspectos compartidos en este plano. Hemos visto que durante el período kirchnerista el accionar sindical logró avanzar tardíamente en el plano del registro y la formalización de un trabajo estructuralmente inestable. Hemos señalado que la modalidad de flexibilización y (re) regulación regresiva del trabajo más extendida en la actividad ha sido el uso de cooperativas de trabajo fraudulentas, que ocultan verdaderas relaciones laborales, frente a lo cual el accionar sindical estableció una confrontación política abierta, articulada con otros organismos y actores del sector, y obtuvo resultados satisfactorios en lo inmediato. También hemos constatado que en esta coyuntura se logró reactivar la negociación salarial con el establecimiento de paritarias anuales y el reestablecimiento de la jornada laboral convencional. Por último, destacamos el hecho de que en años recientes se lograron avances sustanciales en el plano de la protección social del trabajo con la obtención de derechos previsionales antes inaccesibles para los trabajadores cinematográficos.

Frente a la reedición de los vientos neoliberales que soplan con el arribo al gobierno de la coalición Cambiemos y a las políticas de ajuste que desde entonces atraviesan al fomento cinematográfico en la Argentina, surgen interrogantes acerca del sostenimiento en el tiempo del desarrollo productivo de los últimos años y, vinculado con ello, sobre los reales alcances de los avances de la regulación protectoria del trabajo en esta actividad, históricamente atravesada, como hemos visto, por políticas de fragmentación productiva y flexibilización laboral.

Bibliografía

- Almeida, Ricardo (2018). *Eu sei o meu lugar: Relações de trabalho e gênero na produção cinematográfica da Globo Filmes*. Tesis Doctoral en Ciencias Sociales. Campinas/SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Manuscrito inédito.
- Blair, Helen (2001). “You’re Only as Good as Your Last Job’: The Labour Process and Labour Market in the British Film industry” en *Work, Employment & Society*, volume 15, número 1. Londres: British Sociological Association, SAGE Publishing.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Borello, José A. y Leandro González (2013). “Industrias culturales, innovación y formas de organización en un país semi-industrializado: El caso de la producción audiovisual en la Argentina”, ponencia presentada en el Primer congreso de LALICS, Río de Janeiro. Disponible en:
http://www.redesist.ie.ufrj.br/lalics/papers/84_Industrias_culturales_innovacion_y_formas_de_organizacion_en_un_pais_semi_industrializado_El_caso_de_la_produccion_audiovisual_en_la_Argentina.pdf (Acceso: 15 de marzo de 2015).
- Bulloni, María Noel (2017a). “Fragmentación productiva y regulación del trabajo en la producción audiovisual argentina. Tendencias sectoriales en contextos de internacionalización” en *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, volume 22, número 36, pp. 45-64. Medellín: Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo (ALAST).
- ____ (2017b). “Trabajo audiovisual: tercerización e inestabilidad. Regulaciones y respuestas sindicales” en *Revista de Ciencias Sociales*, volume 30, número 40, pp.109-128. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

____ (2010). "El detrás de cámara de la producción audiovisual: un calidoscopio de nuevas y viejas formas de regulación" en *Sociología del Trabajo. Revista Cuatrimestral de Empleo, Trabajo y Sociedad*, número 68. Madrid: Siglo XXI Editores.

____ (2009). "Flexibilización laboral y mecanismos informales de regulación de los mercados de trabajo. Un estudio en la producción cinematográfica argentina" en *Trabajo y Sociedad*, volume XI, número 12. Santiago del Estero: UNSE.

Carboni, Ornela (2015). *Los procesos de organización productiva y del trabajo en las tiras diarias de la televisión abierta argentina (2002-2012)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Manuscrito inédito.

Christopherson, Susan y Michael Storper (1989). "The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labor Market: The Motion Picture Industry" en *Industrial and Labor Relations Review*, volume 42.

DEISICA (1991-2017). *Informes estadísticos de la Industria Cinematográfica Argentina* (números 1-27). Buenos Aires: Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina.

Del Bono, Andrea y María Noel Bulloni (2018). "Trabajo y acción sindical en redes globales de servicios. Una mirada desde Argentina (2003-2015)" en *Trabajo y Sociedad*, número 32, Santiago del Estero: UNSE.

Guadarrama, Rocío (2018). "Músicos e intermediarios en los espacios de creación y cultura de la Ciudad de México. El caso de la zona Roma-Condessa" en *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, volume 22, número 37. Medellín: Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo (ALAST). Disponible en:

http://alast.info/relet_ojs/index.php/relet/article/view/332/250 (Acceso: 15 de noviembre de 2018).

Katz, Jorge (2006). *Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva Latinoamericana*. CEPAL-Documentos de Proyectos. Santiago de Chile: CEPAL.

Kruger, Clara (2009). *Cine y Peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lash, Scott y John Urry (1998). *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires: Amorrortu.

Menger, Pierre Michele (2005). *Les intermittents du spectacle: Sociologie du travail flexible*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Oakley, Kate (2014). "Good Work? Rethinking Cultural Entrepreneurship" en C. Bilton y S. Cummings (eds). *Handbook of Management and Creativity*. Cheltenham: Edward Elgar, pp. 145-160.

Pécora, Paulo (2018). "El cine argentino en una situación de crisis inédita" en *Página 12*, 7 de octubre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/147025-el-cine-argentino-en-una-situacion-de-crisis-inedita> (Acceso: 15 de diciembre de 2018).

Perelman, Pablo y Paulina Seivach (2004). *La industria cinematográfica en la Argentina. Entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: OIC-CEDEM, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Roldán, Marta (2010). "Trabajo 'creativo' y producción de contenidos televisivos en el marco del capitalismo informacional contemporáneo. Reflexiones sobre el caso argentino en los dos mil" en Susana Sel (coord). *Políticas de comunicación en el capitalismo contemporáneo*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

Quiña, Guillermo (2018). "Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente" en *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, volume 22, número 37. Medellín: Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo (ALAST). Disponible en: http://alast.info/relet_ojs/index.php/relet/article/view/333/251 (Acceso: 15 de noviembre de 2018).

Revista SICA-APMA 70 aniversario (2018). Publicación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales. Buenos Aires: SICA.

Schneider, Víctor (2016). *Las industrias culturales y el mercado interno. El cine durante el kirchnerismo (2003-2015)*. Tesis de Maestría en Historia Económica y de las Políticas Económicas. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-1110_Schneider_V.pdf (Acceso 19 de marzo de 2019).

Scott, Allen (2000). "French Cinema: Economy, Policy and Place in the Making of a Cultural-Products Industry" en *Theory Culture & Society*, volume 17, número 1, pp. 1-38. Londres: University of London.

Senén González, Cecilia y Andrea Del Bono (dir.) (2013). *La revitalización sindical en Argentina. Alcances y perspectivas*. Buenos Aires: Prometeo / UNLaM.

Segnini, Liliana (2011). "À procura do trabalho intermitente no campo da música" en *Revista Estudos de Sociologia*, volume 16. Araraquara/SP: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Segnini, Liliana y María Noel Bulloni (orgs.) (2016). *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural* [recurso eletrônico]. São Paulo: Itaú Cultural.

Smith, Chris y Alan McKinlay (eds.) (2009). *Creative Labour. Working in the Creatives Industries*. Londres: Palgrave Macmillan.

Valerga, Guido (2013). "Las cooperativas de trabajo en el cine: son truchas" en *Haciendo Cine*, 29 de enero. Disponible en: <http://www.haciendocine.com.ar/node/40944> (Acceso, 14 de marzo de 2016).

* María Noel Bulloni es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Ciencias Sociales y Administración (ICSyA), Universidad Arturo Jauretche (UNAJ). Co-directora del Programa de Estudios del Trabajo y de Análisis Críticos de la Flexibilización Laboral (PET-ICSyA-UNAJ). Profesora de la Carrera en Relaciones del Trabajo de la UNAJ. Profesora de la Maestría en Ciencias Sociales del Trabajo de la UBA. E-mail: mnbulloni@hotmail.com

** Andrea Del Bono es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Ciencias Sociales y Administración (ICSyA), Universidad Arturo Jauretche (UNAJ). Directora del Programa de Estudios del Trabajo y de Análisis Críticos de la Flexibilización Laboral (PET-ICSyA-UNAJ). Profesora de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Profesora de la Maestría en Ciencias Sociales del Trabajo de la UBA y de la Maestría en Estudios y Relaciones del Trabajo de FLACSO-UMET. E-mail: delbonoandrea@gmail.com