



El trabajo en la producción audiovisual en la era de las plataformas. Acomodamientos, tensiones y nuevos desafíos en la Argentina de la pospandemia

The work in audiovisual production in the age of platforms. Accommodations, tensions and new challenges in post-pandemic Argentina

Bulloni, María Noel

 **María Noel Bulloni** mnbulloni@gmail.com
Centro de Innovación de los Trabajadores (UNMET - CONICET), Argentina

Cuestiones de sociología
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 2346-8904
Periodicidad: Semestral
núm. 29, e164, 2024
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 10 Diciembre 2022
Aprobación: 10 Julio 2023
Publicación: 01 Febrero 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/77/774650001/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/23468904e164>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El artículo aborda la emergencia y reciente evolución de las plataformas de *streaming* en la industria audiovisual argentina. En particular, se interroga acerca de las consecuencias de dicho fenómeno sobre las condiciones laborales en la producción local de contenidos y sobre los posicionamientos, adaptaciones y tensiones que atraviesan los trabajadores que la conforman. Se emplea una estrategia metodológica que prioriza la mirada cualitativa y que descansa en el análisis de fuentes documentales y en entrevistas en profundidad. El análisis presentado da cuenta de que actualmente las plataformas de *streaming* audiovisual presentan efectos beneficiosos sobre los niveles de empleo en la producción local de contenidos y que incluso revitalizan el influjo de la organización colectiva en la regulación de condiciones de trabajo en el segmento que logra vincularse a aquellas. Asimismo, se pone de relieve que los actores de la producción local se vinculan de forma subordinada con estos jugadores globales en el marco de un proceso de trabajo complejo, que en ciertos aspectos profundiza las tradicionales asimetrías de la división internacional del trabajo audiovisual.

Palabras clave: Plataformas de *Streaming* Audiovisual, Trabajo por Proyecto, Producción Audiovisual Argentina, Acción Sindical.

Abstract: The article deals with the emergence and recent evolution of streaming platforms in the Argentine audiovisual industry. In particular, the article questions the consequences of this phenomenon on working conditions in the local content production and on the positions, adaptations and tensions that the workers that make it go through. The methodological strategy used prioritizes the qualitative perspective and is based on the analysis of documentary sources and in-depth interviews. The analysis presented reveals that audiovisual streaming platforms currently have beneficial effects on employment levels in Argentine content production and that they even revitalize the influence of collective organization in the regulation of working conditions. Likewise, it is highlighted that the actors of local production are linked in a subordinate way with these global players in the framework of a complex labor process that in certain

aspects deepens the traditional asymmetries of the international division of audiovisual work.

Keywords: Audiovisual Streaming Platforms, Project Work, Argentine Audiovisual Production, Union Action.

Introducción

La irrupción y el gran dinamismo alcanzado por las plataformas de *streaming* audiovisual –también conocidas como *over the top*¹ u OTT– ponen en tensión los modelos de negocios, las lógicas y regulaciones existentes hasta entonces en los medios y formatos tradicionales de la industria audiovisual en su conjunto. Estas plataformas no conducen a un desplazamiento de los modelos tradicionales del sector audiovisual, sino que conviven con ellos (Siri, 2015). Más aún, la industria tradicional es condición necesaria para el desarrollo de las plataformas, ella misma se adapta a la presencia de estas y se articula de diversas maneras a su crecimiento.

En Argentina, desde enfoques ligados a la economía política de la comunicación y la cultura se vienen realizando interesantes exploraciones sobre la temática, poniendo la lupa en las implicancias de la evolución de estos nuevos jugadores globales sobre los mercados audiovisuales locales, en términos de mayores niveles de concentración, nuevas asimetrías, restricciones a la diversidad de contenidos y al desarrollo de la producción local (Baladron y Rivero, 2019; Horassandjian, 2021; Carboni, en prensa).

En este artículo nos proponemos contribuir al debate sobre los efectos de la irrupción de las plataformas de *streaming* en el desarrollo de la producción audiovisual local desde una perspectiva de abordaje enmarcada en la sociología del trabajo que, sin perder de vista las asimetrías estructurales inherentes al desarrollo de esta industria a escala internacional, pone el foco en el trabajo en la esfera de la producción local, recuperando la perspectiva de los trabajadores que la conforman.

Retomamos a tal efecto una trayectoria de investigación iniciada hace varios años en el sector argentino de producción audiovisual, como parte de la cual hemos analizado distintos aspectos que hacen a las vivencias, condiciones y regulaciones laborales en segmentos tradicionales –cinematografía, publicidad y ficción televisiva– teniendo en cuenta sus particularidades productivas y sus contextos históricos e institucionales específicos.² Esta trayectoria investigativa se inscribe en una tradición particular de la sociología del trabajo que postula la necesidad de realizar análisis situados de las formas de trabajo que se busca conocer sin perder de vista los procesos productivos fragmentados más amplios donde aquellas se inscriben (Castillo, 2005 y 2007; Del Bono, 2006; Bulloni, 2014). Este postulado adquiere una significación particular en el sector que ocupa nuestro interés, en el cual los procesos de deslocalización internacional han alterado la geografía de las actividades audiovisuales, propiciando nuevas formas de división del trabajo a escala global (Scott y Pope, 2007; Davis y Kaye, 2010; Miller, 2018).

En Argentina, estos procesos se hicieron visibles luego de la devaluación monetaria de 2002, cuando, a raíz de la nueva estructura de precios relativos, el sector local de producción audiovisual comenzó a registrar un sinuoso

dinamismo vinculado con el arribo de la demanda extranjera. Esos procesos, a su vez, se fueron articulando no sin tensiones con los vaivenes propios del crecimiento orientado hacia mercado interno. Siguiendo a autores como Luengo (2010) y Ermida Uriarte (2010), hemos abordado las implicancias laborales de estos procesos de deslocalización internacional en el sector local de producción audiovisual bajo el supuesto de que, si bien pueden existir aspectos positivos derivados del crecimiento orientado hacia la demanda exterior (nos referimos, por ejemplo, a las mejoras registradas en los niveles de producción, de empleo y de salarios), la propia lógica que las orienta impide a los trabajadores afianzar y sostener a lo largo del tiempo las posibles mejoras. Asimismo, hemos argumentado que tales políticas de fragmentación y deslocalización internacional conllevan marcadas relaciones de subordinación que permiten a las empresas mejor posicionadas imponer sus condicionamientos sobre las que se encuentran en situación de desventaja (Del Bono y Bulloni, 2019).

Estas problemáticas cobran renovada vigencia frente a la relevancia adquirida por las plataformas OTT en la industria audiovisual. Nuestra hipótesis de partida sostiene que la emergencia y creciente consolidación de las plataformas de *streaming* audiovisual impactan en las condiciones y regulaciones laborales de la producción local de contenidos, planteando oportunidades y problemáticas novedosas que deben ser analizadas con detenimiento.

Recuperando elementos de investigaciones previas y avances de un proceso de investigación en curso, en esta oportunidad nos interrogamos acerca de los cambios y continuidades en las condiciones y regulaciones laborales configuradas en torno al nuevo segmento de la producción audiovisual local orientado a las plataformas OTT y sobre los posicionamientos, adaptaciones y tensiones que atraviesan los trabajadores que lo conforman. En los apartados que siguen, pondremos en diálogo reflexiones y evidencias empíricas construidas a partir de una estrategia metodológica predominantemente cualitativa. Esta nos permite profundizar en el entendimiento del significado de las acciones y valoraciones de los actores sociales, es decir, en cómo el trabajo de la producción local de contenidos orientado a las plataformas OTT es comprendido, experimentado y producido por los sujetos (Vasilachis, 2006). Utilizamos de modo complementario herramientas de enfoques cuantitativos para la construcción de datos empíricos a nivel agregado con miras a realizar una contextualización de la evolución del segmento bajo interés. La estrategia metodológica descansa, entonces, en el uso combinado de técnicas y fuentes de información diversas, que detallaremos a continuación. Resta añadir que el trabajo de campo llevado adelante en esta etapa exploratoria se vio facilitado por vinculaciones previas con diversos actores y referentes del sector. Aquel fue realizado entre marzo y agosto de 2022, en forma colaborativa con Ornella Carboni, con quien compartimos intereses de investigación en el marco del Observatorio PIRCA.³

El artículo se estructura en dos grandes apartados. En el primero se desarrolla una caracterización del fenómeno de las plataformas de *streaming* audiovisual y su reciente evolución en el país. Evidenciamos, en primer lugar, el creciente grado de penetración de estas plataformas en la esfera de los consumos audiovisuales del país en base a fuentes secundarias disponibles (bibliografía, informes sectoriales y oficiales) para luego centrarnos en sus influencias en la esfera de la

producción local. En este plano, al no contar con fuentes de información sobre niveles productivos y laborales desagregados en el sector, realizamos un breve relevamiento dirigido a referentes de entidades sindicales y profesionales de la producción local.⁴ La respuesta generalizada de los referentes fue que reconocían que el peso de la demanda de plataformas era creciente en los últimos años, pero que no contaban con dicha información.⁵ Dos de ellos elaboraron los datos consultados a partir de registros propios (el Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público –SUTEP– y la Asociación Civil de Directores/as de Obras Audiovisuales y Televisión –DOAT–) y una de ellas (la Asociación Argentina de Editores Audiovisuales –EDA–) nos permitió acceder a los resultados sin procesar de una encuesta orientada a captar datos sociolaborales con fines estadísticos sobre sus miembros. La información aportada por estas entidades nos permitió realizar una aproximación a las influencias de las plataformas OTT sobre el crecimiento de los niveles de empleo en la producción local.

En el segundo apartado avanzamos en una exploración acerca de cómo se reconfiguran las lógicas productivas, las condiciones y regulaciones laborales en relación con el nuevo segmento de producción orientado a las plataformas de *streaming* a partir de interrogantes como: ¿qué cambios introducen estos nuevos jugadores globales en las dinámicas del proceso de trabajo? ¿De qué manera las productoras locales se insertan en sus entramados productivos? ¿Cuáles son sus alcances sobre las principales decisiones creativas en la etapa de desarrollo del proyecto? ¿Cómo ejercen control sobre la etapa posterior de realización audiovisual? ¿De qué manera influyen en la negociación de condiciones y regulaciones laborales en el ámbito de la producción local? Mediante una aproximación cualitativa basada en el análisis de entrevistas en profundidad a trabajadores, sindicalistas y referentes de la industria audiovisual y, en menor medida, de fuentes documentales, reflexionamos acerca del influjo de estas plataformas sobre las modalidades y condiciones de trabajo, tanto en la etapa de desarrollo creativo como en la etapa de realización concreta de esos contenidos. En la siguiente tabla consignamos un breve comentario de las entrevistas utilizadas en el análisis desarrollado en este artículo, respetando el acuerdo de confidencialidad que establecimos con los sujetos entrevistados. Se trata en todos los casos de varones de mediana edad que fueron seleccionados por contar con larga trayectoria en la producción audiovisual tradicional y una nutrida experiencia en participación de proyectos orientados a plataformas OTT.⁶

Referencia	Rol	Comentario
E1	Productor	Productor de reconocida trayectoria. Director ejecutivo de una productora del medio local enfocada en generar y desarrollar proyectos para grandes plataformas. Realizamos la entrevista de forma telefónica en junio de 2022. No se contaba con vínculos previos. Fue contactado mediante correo electrónico.
E2	Guionista	Autor y guionista de telenovelas, programas y series televisivas. Ha sido convocado en recurrentes oportunidades para proyectos para plataformas OTT. La entrevista fue realizada por videollamada en mayo de 2022. Se contaba con vinculaciones previas.
E3	Director de producción (line producer)	Director de producción de larga trayectoria en servicios de producción audiovisual. Ha venido trabajando en varios proyectos realizados para OTT globales, tanto bajo modalidad freelance como asalariado en una productora especializada en brindar servicios de producción para proyectos globales, condición contractual en la que se encontraba en el momento de la entrevista. Entrevista realizada mediante videollamada en junio de 2022. No contamos con vínculos previos. Facilitó su contacto una persona de su entorno que entrevistamos en anteriores oportunidades.
E4	Secretario de cultura de SATTSAID	Entrevista realizada al entonces secretario de Cultura del SATTSAID de forma presencial en la sede sindical en mayo de 2022. Hemos realizado entrevistas y mantenido consultas telefónicas con este y otros referentes del SATTSAID de forma sostenida por diversas temáticas desde hace una década.
E5	Técnico del área fotografía/grip	Técnico del área de la fotografía/grip con 25 años de trayectoria en el sector audiovisual (cinematográfico). En 2019 se insertó en el segmento de producciones de series para OTT y desde entonces ha participado en la producción de variados proyectos para las grandes plataformas globales en el marco de diversas productoras. Entrevista realizada por videollamada en agosto de 2022. Nos facilitó su contacto una persona de su entorno que entrevistamos en anteriores oportunidades.

La irrupción de las plataformas de *streaming* en la industria audiovisual y sus impactos en la producción local de contenidos. Debates y evidencias desde el caso argentino

En este apartado presentamos datos y claves interpretativas para avanzar en la comprensión de la relevancia adquirida por las plataformas de *streaming* audiovisual—sobre todo el grupo más concentrado— y sus implicancias sobre la industria local en los últimos años. Como subrayan diversos analistas, estos nuevos jugadores globales interpelan los modelos tradicionales de organización de la industria audiovisual al tiempo que reproducen y refuerzan algunas de sus características más paradigmáticas, como la notable concentración de la propiedad en un puñado de empresas norteamericanas (actualmente, Netflix, Amazon Prime Video, Disney+, HBO Max, Star+), las integraciones permanentes entre sus principales empresas y el control de todas las fases del negocio (Baladron y Rivero, 2018; Mastrini y Krakowiak, 2021; Horassandjian, 2021; Carboni, en prensa).

Se trata de un segmento que apenas tiene una década de expansión, que ha venido albergando un número cada vez más creciente y diverso de oferentes,

pero en el que solo se ha consolidado un puñado de compañías que concentran el mercado, con alteraciones diversas hacia su interior y una gran inestabilidad e incertidumbre de cara al futuro. Si bien las empresas de origen tecnológico, principalmente Netflix, ha liderado este proceso de forma profunda, en el último lustro son varias las empresas del propio sector audiovisual y del entretenimiento que ingresaron en este mercado y lograron consolidarse (Disney+, Star+, HBO MAX, Paramount+), como así también empresas con origen en otros sectores, en un contexto de convergencia tecnológica.

Una de las claves del fenómeno Netflix ha sido la de integrar rápidamente en su estrategia de negocios la generación de contenidos propios, conocidos como “originales”,⁷ ampliando así una oferta audiovisual limitada hasta ese momento a obras ajenas por medio de la compra de licencias y derechos de exhibición (Mastrini y Krakowiak, 2021). Esta estrategia ha sido emulada años más tarde y, desde el último lustro, las empresas que operan en este segmento compiten intensamente no solo por los derechos de transmisión sino además por la generación de contenido *original* y exclusivo dentro de sus catálogos (Carboni, en prensa).

De acuerdo con Horassandjian (2021), este puñado selecto de plataformas de *streaming* acaparan mercado porque concentran la oferta y utilizan efectivos dispositivos de captación de información, generación de estímulos y segmentación de audiencias, que conducen a generar un vínculo más adictivo con los usuarios. La producción de contenidos se retroalimenta a partir de los datos que recogen las plataformas, que permiten afinar la oferta y producir múltiples segmentaciones específicas a partir de las métricas recogidas. Esta lógica de funcionamiento ha configurado asimismo un mercado altamente concentrado y excluyente (Horassandjian, 2021). La caracterización de las grandes empresas tecnológicas, el capitalismo de plataformas (Srnicsek, 2018) y su lógica de “quien gana se lleva todo” (Zuazo, 2018) parece ajustarse perfectamente a este sector.

Algunos datos permiten dar cuenta del vertiginoso crecimiento de la presencia de plataformas proveedoras de servicios de *streaming* audiovisual en la región y en el país. Para 2021, según un informe publicado por BB Book sobre Plataformas de *streaming* y televisión, el 74 % de los hogares con internet fijo de un grupo de países de la región (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay) utilizaba plataformas de suscripción de servicios de video *on demand* (SVoD),⁸ y en promedio tendían a usar 2,6 plataformas SVoD por hogar. Sobre el total de usuarios de plataformas SVoD, 9 de cada 10 hogares utilizaba Netflix. Esta proporción era más alta en Argentina, en donde el 93 % accedía a dicha plataforma (BB, 2022). A estos datos podemos añadir los arrojados más recientemente por la Encuesta Nacional de Consumos Culturales (ENCC). Según este relevamiento oficial, el uso de plataformas de *streaming* audiovisual se incrementó en un 58,5 % entre 2017 y 2022. Para este último año, el 63 % de los encuestados declara usar Netflix; el 22 %, Disney+; el 15 %, HBO+; el 14 %, Amazon Prime; el 13 %, Star+; y el 6 % Paramount+ (Sinca, 2023).

En el marco de esta evolución nos interrogamos: ¿cuáles han sido los efectos de este notable crecimiento de las plataformas de *streaming* audiovisual sobre la producción local de contenidos? ¿Suponen una oportunidad de desarrollo o más bien lo contrario? ¿Han promovido algún tipo de crecimiento productivo y de empleo sectorial?

Aunque el estado de conocimiento sobre la temática es todavía inicial, podemos afirmar que la irrupción de las plataformas de *streaming* audiovisual plantea problemas novedosos sobre el terreno de la producción audiovisual local y, al mismo tiempo, diversos en su naturaleza y alcance. En general, los estudios que hemos mencionado han venido llamando la atención acerca de los efectos potencialmente restrictivos sobre la producción local asociados al modelo concentrado de las plataformas OTT, que actualmente se expresa en la abrumadora proporción de contenidos foráneos, mayormente norteamericanos, y la existencia de una proporción ínfima de contenidos locales y regionales. En tal sentido, se pondera la pertinencia de políticas como la fijación de cuota de pantalla para la exhibición de contenido y exigencia de tributación que pueda destinarse al desarrollo de la producción nacional, de manera similar a lo desarrollado en algunos países europeos (Messuti, 2018; Horassandjian, 2021).

Ahora bien, en el actual contexto de recuperación de la actividad audiovisual, luego de haber transitado la crisis más grande de su historia como consecuencia de las medidas de aislamiento y confinamiento a causa de la pandemia por Covid-19,⁹ las plataformas OTT audiovisual también se han configurado como crecientes demandantes de contenidos para la producción local y, por ende, como importantes generadores de empleo sectorial, como enseguida daremos cuenta.

Según la información brindada por el SUTEP, que representa a los extras de todas las pantallas y contenidos audiovisuales del país, en el año 2019 se realizaron 46 proyectos audiovisuales para plataformas OTT, que generaron 17.086 puestos de trabajo para extras. En 2020, con la irrupción de la pandemia, contabilizaron 40 proyectos en total y 20.314 puestos de trabajo, para dar lugar en 2021 a 156 proyectos y 50.434 puestos de trabajo. Hacia junio de 2022, el sindicato ya registraba 70 proyectos y 18.092 puestos de trabajo de extras en producciones para OTT. Por su parte, los datos aportados por la DOAT, que mayormente aglutina a directores del segmento televisivo, también dan cuenta del marcado crecimiento de los puestos de trabajo para estos profesionales en proyectos de plataformas de *streaming*. En el año 2019 contabilizan la inserción de 27 directores en proyectos para plataformas OTT, en 2020 la cifra desciende levemente a 25 para incrementarse notablemente en 2021 a 59 proyectos, principalmente series (ficción y documental).

Finalmente, la información provista por la EDA también permite apreciar la relevancia creciente de la demanda de empleo sectorial asociada a proyectos para plataformas OTT. En 2019, ante la consulta sobre el destino principal de difusión de los proyectos en los que habían participado ese año, sobre un total de 167 respuestas, el 10 % respondió internet (plataformas OTT, YouTube, Vimeo), el 38 % televisión privada, el 12 % cines y el 14 % publicidad, entre los más destacados. En 2020, sobre un total de 140 respuestas, también el 10 % respondió que el principal destino era internet, pero esta vez la referencia estaba unida exclusivamente a plataformas OTT, mientras que el 32 % señaló la televisión privada y el 11 % el cine. En 2021, de un total de 154 respuestas, el porcentaje que hizo referencia a las plataformas OTT como principal destino de exhibición había ascendido al 36 %.

Teniendo en cuenta esta evolución, entendemos que el peligro del modelo concentrado de las plataformas OTT no parece radicar en la extinción de capacidades productivas y de generación de empleo en el campo audiovisual

del país, sino, en todo caso, en los riesgos que puede conllevar un crecimiento sectorial demasiado dependiente de la demanda de estas empresas y sus cambiantes exigencias de competitividad sobre el empleo, las condiciones y regulaciones laborales existentes, tal como hemos analizado en otros segmentos y actividades asociadas a redes globales de producción (Del Bono y Bulloni, 2019).

Sobre la organización y regulación del trabajo en producción local de contenidos para plataformas OTT. Acomodamientos, tensiones y nuevos desafíos

Como hemos visto, las grandes plataformas de *streaming* concentran poder sobre todo el proceso productivo audiovisual. Lejos de ser meras intermediarias, seleccionan y jerarquizan activamente los contenidos, concentran los derechos de exhibición y, de modo creciente, la propiedad de los contenidos con la producción de *originales*.

En lo concerniente a la producción de contenidos, las plataformas de *streaming* aplican estrategias de deslocalización productiva, similares a las utilizadas en segmentos tradicionales de la industria audiovisual (Bulloni, 2014 y 2017b). En esta línea, argumentamos, el sector local de producción audiovisual ocupa un lugar subordinado en las redes de subcontratación entre empresas en el marco de las cuales se articulan los procesos productivos de contenidos para las plataformas OTT audiovisuales. Las asimetrías de poder de las relaciones interempresariales y laborales permean los vínculos interpersonales que sostienen estos entramados.

Teniendo en cuenta estas consideraciones iniciales, a continuación, brindaremos un análisis de las modalidades de organización y regulación laboral predominantes en el segmento de la producción audiovisual local orientado a los entramados productivos de las plataformas de *streaming*, procurando dar cuenta de las continuidades y rupturas más destacables respecto en los segmentos más tradicionales (de la producción lineal, para cine y televisión). Nos detendremos en primer lugar en el proceso de trabajo implicado en la *etapa de desarrollo* de los proyectos audiovisuales a partir de la experiencia de trabajadores de mayor jerarquía y referentes de la producción local, para luego abordar algunas características que hacen a las maneras en que actualmente se regulan las condiciones laborales del equipo técnico en la *etapa de realización efectiva del proyecto*, cuando se integra un conjunto nutrido y diverso de trabajadores.

Como buscaremos dar cuenta enseguida, se trata de diferentes etapas del proceso productivo que incluso pueden enmarcarse en empresas productoras distintas entre sí. Existen en efecto productoras del medio local que solo se dedican a la primera etapa, desarrollan ideas, formatos, coordinan equipos de guionistas, y su objetivo es vender esos desarrollos. Otras empresas se dedican a la realización audiovisual de desarrollos de productoras ajenas –pero pertenecientes a la plataforma que las contrata–. Finalmente, existen productoras más integrales que se dedican tanto a desarrollar como a realizar proyectos de producción de contenidos audiovisuales para plataformas.

La etapa de desarrollo

Las modalidades de vinculación que se establecen entre el núcleo de los equipos creativos de las productoras locales y las plataformas globales en esta etapa inicial están atravesadas por la incertidumbre y pueden agruparse en dos principales, conocidas bajo el nombre de *licencias* y *originales*. En el primer caso, las plataformas de *streaming* audiovisual financian la producción a cambio de los derechos de exhibición por un tiempo determinado, mientras que la propiedad intelectual del contenido pertenece a la empresa productora local. En el segundo caso, las plataformas se apropian de la propiedad intelectual de los contenidos y de cualquier beneficio posterior derivado de estos, a cambio de un único pago fijo. Aunque resulta dificultoso el acceso a datos precisos, en base a consultas realizadas en el trabajo de campo podemos señalar que la producción de originales comenzó a ser importante en el medio local desde el año 2019.¹⁰

La diferencia entre licencias y originales es significativa, no solo respecto de lo que implica la alienación de la propiedad en términos económicos y subjetivos de los creadores, sino también en relación con cuestiones ligadas con la autonomía y control creativo durante el proceso de trabajo. Este aspecto es enfatizado por los entrevistados en múltiples formas cuando comentan detalles de dicho proceso en sus diversas etapas y sus idas y vueltas con las plataformas. Así, por ejemplo, un productor de relevante trayectoria en el sector dedicado en los últimos años a desarrollar y producir proyectos para plataformas globales señala que, con el desarrollo de los originales, las productoras locales hacen algo parecido a un *servicio de producción*, “pero es más complejo que eso”. Desde su perspectiva, las plataformas de *streaming* también buscan en las productoras *una visión, una impronta autoral*. En sus términos: “[las plataformas] compran un desarrollo que vos hiciste y quieren que vos aportes esa visión que tuviste sobre el proyecto que les vendiste, digamos. Ese es un gran, un gran diferencial” (E1, productor).

Ciertamente, la cesión de los derechos es un debate aún abierto en el sector en el ámbito internacional. Por el momento, las plataformas OTT imponen este modelo que remite a los comienzos de la industria audiovisual en Hollywood, cuando los grandes estudios controlaban la propiedad de prácticamente toda la industria. Aunque el margen para la producción *independiente* nunca fue holgado, las grandes plataformas de *streaming* parecen estrecharlo todavía más.

De todos modos, una parte de la producción local logró insertarse y adaptarse a esta dinámica. Como manifiesta el productor entrevistado, los cambios que las grandes plataformas de *streaming* propiciaron sobre las pautas de consumo y la microsegmentación resultante tuvieron por efecto la emergencia de nichos que ahora pueden ser consumidos por millones de personas a escala global. Esta tendencia supone nuevas posibilidades que hay que aprender a explotar desde el punto de vista de la producción local. Además, según argumenta, vincularse con plataformas de *streaming* globales permite desentenderse de las restricciones habituales de la producción independiente –centralmente, financiamiento y exhibición– y concentrarse en la labor de lo que *más saben y disfrutan* hacer (producir, dirigir, guionar, etc.) (E1, productor).

Según relatan los entrevistados que intervienen en esta etapa (productor –E1– y guionista –E2–), a lo largo de todo el proceso productivo, personal y directivos de las plataformas de *streaming* audiovisual mantienen

intercambios permanentes con los equipos creativos de las productoras locales. Las aprobaciones –o, en sus términos, *greenlights*– resultan frecuentemente dificultosas e impredecibles, como así también las maneras e intensidades en las que las plataformas intervienen en dicho proceso creativo. A veces, esta circunstancia es tolerada –y hasta celebrada–, teniendo en cuenta el modelo de negocios de las plataformas, el monitoreo constante de los contenidos y los consecuentes cambios de programación:

En la vida de las plataformas hay muchos cambios, es muy dinámico, el algoritmo que tenía[n] hace dos años no es el que tienen hoy, la manera de trabajar que tenían hace un tiempo no es la misma, viven aprendiendo todo el tiempo y con cada experiencia... Por suerte es así de caótico. (E1, productor)

Pero en otros momentos, esta condición variable e impredecible del gobierno de las plataformas y la imposición de sus reglas de juego genera también malestar y desconfianza entre los equipos creativos locales. Cuando se intenta indagar sobre los pormenores de los procesos de negociación, se describen procedimientos dilatados y poco transparentes, devoluciones *livianas* y escasamente fundamentadas, exigencias difíciles de resolver, intervenciones de agentes ajenos al campo estrictamente audiovisual (marketing, legales). Así lo expresa un reconocido guionista del medio: “Lo que escuchás es mucha informalidad, porque no lo tienen claro. En general te dicen ‘Nosotros estamos buscando algo muy original, que se distinga del resto’, y claro, todos dicen lo mismo... Sería mucho más claro que dijeran que están superados” (E2, guionista).

Se trata, en definitiva, de expresiones del control económico que ejercen las plataformas globales sobre el proceso productivo y de las maneras en que dicho control se extiende sobre las decisiones creativas involucradas en la producción de contenido en el medio local. Como ha sido puesto en evidencia en otras actividades de las llamadas industrias culturales, los ideales de autonomía creativa propios a las culturas de la producción independiente se ven diluidos en el complejo y opaco proceso de trabajo controlado por las plataformas digitales y en los condicionamientos derivados de las relaciones contractuales que estas imponen a sus colaboradores y proveedores creativos (Guevara Villalobos, 2019).

La etapa de realización

La mayor parte de los trabajadores de la producción audiovisual local (equipo técnico, extras, actores) se integra en el proceso de trabajo para las OTT en la etapa de realización, la cual, de manera similar a otros segmentos de la industria, involucra un proceso de trabajo ciertamente complejo.¹¹ En este apartado abordamos algunos aspectos sobre cómo se han ido configurando las condiciones y regulaciones laborales en esta etapa, principalmente en relación con el equipo técnico.

Este equipo se congrega bajo la responsabilidad del director de producción –o *line producer*–. Como sugiere su nombre en inglés, es la persona que se encarga de coordinar la ejecución del presupuesto en esta etapa de lo que conlleva el “debajo de la línea”. En términos de uno de los trabajadores entrevistados que ocupa este rol estratégico en la industria:

Pero como director de producción normalmente vos estás un poco más a cargo de la ejecución del presupuesto. Los presupuestos tienen una conformación que (...), divide el arriba de la línea y el abajo de la línea, digamos. El *arriba de la línea* son los roles (...), que dependen de los productores generales o de los productores ejecutivos. Y lo que es *abajo de la línea* es lo que respecta a la ejecución en sí del proyecto más bien en la ejecución de campo. Es decir, ahí están todos los sueldos del equipo técnico, el elenco (...), los extras, digamos todo lo que se ve propiamente en el set, digamos, en un rodaje, los camiones, todo eso. De ahí sale el nombre en inglés que es “Line Producer”, es productor de línea, que se ocupa de la línea para abajo digamos. (E3, director de producción o *line producer*)

Aunque los intercambios con los equipos de las plataformas de *streaming* permanecen a lo largo de todo el proceso productivo, la injerencia de estas empresas parece ser más acotada en esta etapa de realización audiovisual. Los relatos de quienes se insertan en esta etapa permiten inferir que el control productivo y laboral relativo al equipo técnico se enmarca con mayor nitidez en las empresas productoras locales. Como subraya el citado director de producción,

... Una vez que se está en rodaje... no es que están todos los días ahí, digo, hay libertad... Pueden estipular la estética de la serie, y ciertas cuestiones que se presentan y se muestran previamente, pero no es que hay condicionamientos o bajada de línea respecto a “Esto lo tenés que filmar de tal manera o no”. (E3, director de producción o *line producer*)

Los estilos y grados de intervención de las plataformas en esta etapa son variables dependiendo de una multiplicidad de factores, como la envergadura del proyecto, la trayectoria de la productora contratada y/o del equipo creativo que lidera el proyecto en su interior, por destacar algunos de las más relevantes. Según señala el director de producción entrevistado (E3), las productoras van reportando regularmente los avances de la ejecución del presupuesto y del proceso de filmación a las plataformas OTT, mientras que estas últimas –sus representantes–, si bien pueden asistir a los rodajes con regularidad o pedir referencias y currículos de algunos puestos claves, en principio no intervienen en las decisiones importantes de esta etapa (por ejemplo, la conformación de los equipos “debajo de la línea”, la organización y rutinas del trabajo).

Para las y los trabajadores del equipo técnico, la incorporación en este novedoso segmento de realización de contenidos para plataformas de *streaming* supone un conjunto particular de oportunidades, acomodamientos y tensiones en lo concerniente a la determinación de condiciones y regulaciones laborales. Como hemos analizado en profundidad en trabajos previos, el trabajo en la producción audiovisual en la Argentina se encuentra históricamente regulado por la legislación laboral, la negociación colectiva y el accionar de los históricos sindicatos con representación sobre estas actividades (Bulloni, 2017a, 2017b y 2020). Uno de los criterios más empleados para delimitar el encuadramiento sindical y convencional ha sido establecido en base a cuál sea la principal ventana de exhibición audiovisual. Existen en tal sentido dos actividades principales que delimitan ámbitos de regulación diferenciados, a saber: producción televisiva y cinematográfica.

Como era de esperar, la relevancia creciente de nuevas ventanas, plataformas y medios digitales complejizó el mapa de la regulación laboral. Los sindicatos históricos avanzaron con la representación sobre los nuevos medios de distintas maneras. Los tradicionales sindicatos que representan a oficios como la

Asociación Argentina de Actores (AAA) y el SUTEP –que detentan la representación sobre actores y extras respectivamente en todos los segmentos de la producción audiovisual– extendieron naturalmente su representación sobre los nuevos segmentos ligados a internet. Para los sindicatos de actividad, el proceso fue menos directo. Configurados históricamente en torno a la cinematografía y a la televisión como esferas separadas, su influjo (gremial y convencional) contribuyó a la conformación de dos colectivos relativamente distinguibles de técnicos de la producción audiovisual (el de los técnicos de cine y el de los técnicos de televisión).

Previo a la irrupción de las plataformas OTT, estas organizaciones, el Sindicato Argentino de Televisión, Telecomunicaciones, Servicios Audiovisuales, Interactivos y de Datos (SATTSAID) y el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales (SICAAPMA), como sus denominaciones lo indican, ya habían avanzado en una ampliación de sus ámbitos de representación para incluir actividades y oficios derivados de los avances de las nuevas tecnologías.¹²

La creciente convergencia de ventanas y lógicas productivas que conlleva el avance tecnológico en la actividad animó a priorizar nuevos criterios para trazar límites más precisos entre estas esferas. Según hemos analizado, el criterio seleccionado refiere a la serialidad: si la producción audiovisual en cuestión (sea ficción, documental, animación, otras) es seriada corresponde a televisión; si es única, a la cinematografía.

Para el nutrido colectivo de técnicos audiovisuales, se trata de una definición clave en la regulación de su trabajo por cuanto que de ella depende el encuadramiento sindical y convencional en el que se desarrolla su actividad. Aunque no existen datos estadísticos que nos permitan dimensionar los alcances de esta afirmación, la mayoría de las producciones que se han venido desarrollando para plataformas OTT son seriadas (corresponden, por ende, al ámbito televisivo), pero una parte importante de los técnicos que se incorporaron a este nuevo segmento proviene del universo cinematográfico. De modo que la negociación de condiciones y regulaciones laborales de este colectivo de técnicos audiovisuales ha supuesto un proceso particular de acomodamientos y tensiones, tanto para quienes llevan adelante la representación sindical y convencional (el SATTSAID) como para los propios trabajadores.

Para el SATTSAID, en particular, al desafío de incorporar nuevos segmentos en sus ámbitos habituales de representación se añade el de representar y regular una actividad que por sus lógicas productivas y laborales (*“producción televisiva de calidad, casi cinematográfica”*) es desarrollada mayormente por técnicos provenientes del ámbito cinematográfico.

Este sindicato había dado un paso significativo en esta dirección una década atrás, con la celebración del Convenio Colectivo de Trabajo Sectorial N.º 634/2011 (en adelante, CCTS N.º 634/2011). Dicho CCTS se articula con el histórico convenio televisivo CCT N.º 131/75. El SATTSAID ha participado en la firma de ambos instrumentos y actualmente compone una unidad de negociación junto a los canales nucleados en la Asociación Teledifusoras Argentinas (ATA) y a las productoras de contenidos televisivos, representadas por la Cámara Argentina de Productoras Independientes de Televisión (CAPIT). Mediante este instrumento comenzaron a regularse algunos ámbitos

laborales de manera más ajustada a la dinámica de las productoras televisivas y sus requisitos de flexibilidad (Bulloni y Pontoni, 2019).

Es con este mismo instrumento con el que, no sin complejidades, se regulan las condiciones de trabajo de las producciones para las plataformas de *streaming*. Este encuadramiento supone procesos de negociación y ajustes permanentes, atendiendo a las diversas exigencias de flexibilidad de las empresas, pero también provenientes de grupos de trabajadores, más habituados a los modos de regulación de la actividad cinematográfica.

Representar a un universo creciente de trabajadores contratados de forma eventual en función de proyectos constituye un desafío para el sindicato, históricamente habituado a una regulación laboral más clásica, en base a contrataciones por tiempo indeterminado. Según el SATTSAID, en estos últimos años, con la crisis de la ficción televisiva tradicional y el crecimiento de la producción para las plataformas OTT, el segmento de producción de contenidos abarcado por el CCTS 634/2011 ha venido experimentando una transformación importante:

... Desde el 2015 hasta ahora, más allá de la pandemia y que se da una particularidad, nosotros perdimos aproximadamente 5 mil trabajadores. Y cómo se explica de que vos perdiste cinco mil trabajadores y estás con pleno empleo, esto es pleno empleo, pero del trabajador eventual. (E4, secretario de cultura SATTSAID, mayo 2022)

El crecimiento de empleo sectorial promovido por la demanda de las plataformas de *streaming* encuadrado mayormente en la actividad televisiva plantea así un escenario complejo de oportunidades y problemáticas laborales que demandan nuevos y renovados esfuerzos para la representación sindical y convencional. En este sentido, según hemos podido apreciar en estos primeros meses de exploración, en el plano de la negociación colectiva existe una tendencia hacia la flexibilización de los contenidos del CCTS 634/2011, que abarca desde aquellos concernientes a las modalidades contractuales y la organización de la jornada hasta la conformación de los equipos y categorías laborales y los niveles salariales, entre otros aspectos.

Aunque se trata de un proceso inicial, es esperable que este pueda sentar las bases para el desarrollo de una negociación a nivel sectorial específica para el segmento de las plataformas OTT en el que CAPIT (donde, hay que subrayar, las empresas que producen para plataformas OTT globales tienen cada vez más presencia por sobre las tradicionales productoras de contenidos para televisión) confluya con ATA para discutir con el SATTSAID los aspectos nodales de la negociación colectiva para el segmento de las plataformas.

Por su parte, los técnicos audiovisuales que se incorporaron en este segmento de las series para plataformas OTT también atravesaron procesos de adaptación y conflictividad en la negociación de sus condiciones de trabajo. En base a estas exploraciones iniciales, advertimos que una parte importante de estos trabajadores proviene del ámbito cinematográfico y que este nuevo segmento productivo amplía sus horizontes laborales, aunque inicialmente las condiciones salariales no resultaban satisfactorias. Frente a un contexto de sostenido crecimiento de la actividad y de pérdida de poder adquisitivo del ingreso a causa de elevados niveles de inflación de la moneda, estos trabajadores presionaron colectivamente por mejoras salariales y lograron resultados positivos. Este logro fue alcanzado a través de un proceso de recategorización basado en una lógica de

organización a partir de oficios o ramas técnicas, muy extendida en el accionar sindical del sector cinematográfico. Este proceso involucró en algunos casos la activa participación de asociaciones profesionales, desbordando inicialmente la representación del gremio televisivo. En el siguiente fragmento de entrevista a un técnico del área de fotografía/*grip* que citamos en extenso se pueden apreciar algunos aspectos de este proceso:

FG: A todo esto, salió lo de las plataformas, que no se entendía bien ni cuánto tenías que ganar ni lo que tenías que hacer. Entonces se fue como reinventando todo y se fue acomodando y fue creciendo (...) y hay un montón de laburo. (...) Y después lo de las recategorizaciones que lo hicimos en la pandemia, que no existía nuestro puesto, y un montón de puestos no existían, entonces estaba el conflicto con los técnicos a ver si pedíamos más plata...

E: ¿Dónde lo presentaron? ¿Al SATTSAID?

FG: Al SAT, pero nos invitan de la ADF, que es una asociación que tienen los fotógrafos, porque ellos también se dieron cuenta de que no sabían cómo cobrar, y bueno, entramos por ahí y entraron [los de la rama de] Luces. Los de [la rama de] Cámara no se puso de acuerdo, por una categoría, no sé, afuera, quedaron afuera, y nosotros con Grip y Luces lo mandamos. Lo mandamos, lo aceptaron, lo aprobaron, entonces el que es *grip* es categoría dos, el asistente es categoría tres, y después lo que empezamos a pelear es que ellos tienen un sueldo básico..., es un chino, no se entiende nada, [y les dijimos] “Mirá, nosotros queremos ganar tanto por mes”.

E: Pero ahí me perdí, perdón, ustedes fueron con un planteo al SATTSAID para tratar de arrimar lo que ustedes querían cobrar con el convenio de televisión, y después, aparte, ¿ustedes van y arreglan directo con la productora y dicen “Yo quiero ganar esto”?

FG: Exactamente, sí, (...) quedás expuesto, quedás medio regalado, pero bueno, ellos ven el laburo... (E5, técnico fotografía/*grip*, agosto, 2022).

Resulta interesante subrayar que este proceso de recategorización y de negociación salarial evolucionó desde un momento inicial en el que aparece una yuxtaposición de espacios de negociación entre productoras con trabajadores individuales, grupos de trabajadores en base a las ramas técnicas, asociaciones profesionales y representación sindical, hacia otro posterior de relativa confluencia, impulsado por la demanda de recategorización para el segmento específico de las plataformas OTT. Los alcances de este recorrido pueden apreciarse con claridad en la siguiente publicación en la página web de una de las asociaciones profesionales, la ya referida Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (EDA):

CATEGORÍAS SUGERIDAS PARA PRODUCCIONES OTT

Las asociaciones de técnicos profesionales (AADA, ADF, ASA, EDA y SAE, APPLAA), sumado a otras ramas del rubro de casting, locación, producción, maquillaje y vestuario, en trabajo conjunto con el SATSAID han desarrollado una propuesta para la recategorización de nuestra área para las series OTT (...)

Este logro ha sido el fruto de muchísimo trabajo en equipo, y si bien aún no es un convenio, sí contamos con el aval y apoyo del SATSAID para impulsar estas recategorizaciones en las producciones de series con financiamiento internacional. El SAT por ahora solo puede utilizar este documento para presentarles a las productoras, pero al no estar homologado en un convenio, es posible que muchas se resistan a aplicarlas.

Esto no quita que sea un paso importantísimo para ir avanzando en el camino de hacerles entender a las empresas empleadoras, que las nuevas responsabilidades y competencias que se exigen actualmente, merecen ubicar a toda la rama de montaje por encima de las categorías existentes, a saber:

*El rol del/a Montajista pasa de Categoría 2 y 3, a la Categoría 1.

*El rol del/a Asistente pasa de Categoría 4 a 2.

*Y por primera vez se reconoce el rol de la Coordinación de Postproducción enmarcándolo dentro de la Categoría 2.

Fuente: <https://edaeditores.org/legislacion/producciones-ott/> (consultado: 3/12/2022).

Conclusiones

El crecimiento vertiginoso de las plataformas OTT globales y sus implicancias sobre el desarrollo de la producción local es el disparador de las cuestiones que aquí nos propusimos abordar. Desde una perspectiva enmarcada en la sociología del trabajo realizamos una exploración acerca de las condiciones y experiencias laborales en el segmento de la producción audiovisual argentina orientado a la demanda de estas empresas globales, tendiendo en cuenta el proceso productivo más amplio donde se insertan.

En el análisis presentado hemos visto que, mediante un modelo de producción en base a redes de proyectos altamente concentrado y fragmentado a escala planetaria existente en esta industria desde hace décadas, las plataformas OTT audiovisuales han promovido la inserción de empresas productoras y la generación de puestos de trabajo en el medio local. Gracias a evidencia novedosa hemos dado cuenta de que nuestra indagación se enmarca en un momento en el cual las plataformas de *streaming* presentan efectos *beneficiosos* sobre los niveles de producción y de empleo sectorial, al margen de que tales beneficios pueden ser inestables en el tiempo debido a la propia dinámica de las deslocalizaciones

internacionales que los inspiran, como ya hemos observado en otros segmentos de la industria.

En relación con las modalidades de organización y regulación laboral predominantes en el segmento de la producción audiovisual local orientado a los entramados productivos de las plataformas de *streaming*, en el análisis presentado distinguimos dos momentos o etapas principales: la *etapa de desarrollo* creativo de proyectos audiovisuales y la *etapa de realización* efectiva de esos proyectos. Retomando algunas de las preguntas que guiaron nuestras exploraciones, podemos señalar muy resumidamente que, en relación con la etapa de desarrollo, los trabajadores de la producción local mantienen vínculos estrechos –y subordinados– con los clientes globales y conviven con una gran incertidumbre respecto de las sucesivas aprobaciones que deben afrontar para que dichos desarrollos prosperen hacia fases siguientes. Observamos que el influjo de las plataformas sobre el proceso creativo era marcado, con mayor intensidad en los llamados contenidos originales y que los mecanismos poco transparentes de las plataformas digitales estrechaban los márgenes para el desarrollo de ideales de autonomía creativa característicos de esta etapa.

En lo concerniente con la etapa de *la realización audiovisual*, según pudimos analizar, la injerencia de las plataformas OTT es más reducida. En relación con el equipo técnico, el control del proceso de trabajo continúa ejerciéndose bajo modalidades de organización y rutinas del trabajo semejantes a las empleadas para los segmentos tradicionales.

Asimismo, constatamos que la configuración de las condiciones y regulaciones laborales atravesó un proceso de acomodamientos y tensiones. Como habíamos previsto, la relevancia creciente de nuevas ventanas, plataformas y medios digitales complejizó el mapa de la regulación laboral. Observamos, en particular, que el encuadramiento gremial y convencional de la mayoría de las producciones que se han venido desarrollando para plataformas OTT corresponde al ámbito televisivo, pero que una parte importante de los técnicos provenía del universo cinematográfico. En este sentido, la aplicación del convenio colectivo de trabajo ha suscitado conflictos y demandado ajustes permanentes, atendiendo tanto a las exigencias de flexibilidad de las empresas, pero también de los trabajadores, más habituados a los modos de regulación de la actividad cinematográfica.

En la coyuntura en que realizamos el estudio (de crecimiento de la demanda de empleo y de pérdida de poder adquisitivo del ingreso), los trabajadores profundizaron demandas por mejoras de condiciones de trabajo. Específicamente, demandaban ajustes salariales, revisión de las categorías laborales y de las escalas salariales. Este proceso de lucha evolucionó desde un momento inicial que desbordó las estructuras sindicales hacia otro posterior de relativa confluencia de instancias de movilización colectiva en el que se logra avanzar con los procesos de recategorización demandados para el segmento específico de las plataformas OTT.

Creemos que se trata de un avance importante, que pone de relieve el influjo que reviste la organización colectiva en base a ramas técnicas, el encuadramiento convencional y el accionar sindical, marcando una continuidad destacable en relación con las modalidades de regulación social del trabajo predominantes en los segmentos cinematográfico y televisivo tradicionales. Aunque este avance no está libre de tensiones y contradicciones, resulta significativo para contrarrestar

las evidencias en torno a los procesos de mercantilización laboral y fragmentación colectiva que promueve la digitalización de la economía y el avance de las plataformas globales en otros sectores de actividad.

Referencias

- Baladron, M. y Rivero, E. (2018). Regulación de servicios de video a demanda en América Latina. *AVATARES de la Comunicación y la Cultura*, 16. Recuperado a partir de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4898/4031>
- Bulloni, M. N. (2010). El detrás de cámara de la producción audiovisual: un calidoscopio de nuevas y viejas formas de regulación. *Sociología del Trabajo, Revista Cuatrimestral de Empleo, Trabajo y Sociedad*, 68, 27-49.
- Bulloni, M. N. (2014). Redes productivas, proyectos y formas flexibles de trabajo. Un estudio en el sector de producción de cine publicitario de la ciudad de Buenos Aires. *Estudios del Trabajo. Revista de la Asociación Argentina de Especialistas en Estudios del Trabajo*, 46, 86-112.
- Bulloni, M. N. (2017a). Trabajo audiovisual: tercerización e inestabilidad. Regulaciones y respuestas sindicales. *Revista de Ciencias Sociales*, 30(40), 109-128. Recuperado a partir de: <http://www.scielo.edu.uy/pdf/rsc/v30n40/v30n40a06.pdf>
- Bulloni, M. N. (2017b). Fragmentación productiva y regulación del trabajo en la producción audiovisual argentina. Tendencias sectoriales en contextos de internacionalización. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22(36), 45-64. Recuperado a partir de: [file:///C:/Users/mnbul/Downloads/285-Texto %20del%20art%C3%ADculo-439-1-10-20180421.pdf](file:///C:/Users/mnbul/Downloads/285-Texto%20del%20art%C3%ADculo-439-1-10-20180421.pdf)
- Bulloni, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8). Recuperado a partir de: <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737/585>
- Bulloni, M. N. y Pontoni, G. (2019). Respuestas y desafíos sindicales frente a la tercerización y la flexibilización laboral. Un análisis en el sector de producción de contenidos para TV en argentina (2011-2018). *Revista de Teoría Jurídica Contemporánea, Revista del Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, 4(2), 110-143. Recuperado a partir de <http://dx.doi.org/10.21875/tjc.v4i2.24345>
- Bulloni, M. N. (Coord.), Del Bono, A., Voces, F., Cabrera, N. y Borroni, C. (2022). El sector audiovisual y del espectáculo en vivo ante la pandemia. Un estudio sobre los impactos en el trabajo y las respuestas sindicales en ocho países de América. Colección #MétodoCITRA, 10. CABA: CITRA. Recuperado de: <https://citra.org.ar/publicaciones/metodo-citra-vol-10/> (Error 3: El enlace externo [https://Método Citra 10 vfinal \(1\).pdf](https://MétodoCitra10vfinal(1).pdf) debe ser una URL) (Error 4: La URL [https://Método Citra 10 vfinal \(1\).pdf](https://MétodoCitra10vfinal(1).pdf) no esta bien escrita)
- BB (2022). *BB Book 2022. Plataformas de streaming y televisión*. Recuperado de: <https://bb.vision/bb-book-2022/> (acceso el 10 de agosto de 2022)
- Carboni, O. (en prensa). El mercado de los servicios OTT audiovisuales argentinos: evolución y desarrollo. *Revista Signo y Pensamiento*, 81.
- Castillo, J. J. (Dir.) (2005). *El trabajo recuperado. Una evaluación de trabajo realmente existente en España*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- Castillo, J. J. (2007). *El trabajo fluido en la sociedad de la información: organización y división del trabajo en las fábricas del software*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Davis, Ch. y Kaye, J. (2010). International Production Outsourcing and the Development of Indigenous Film and Television Capabilities: the Case of Canada. En G. Elmer et al. (eds.), *Locating Migrating Media* (pp. 57-78). Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield.
- Del Bono, A. (2006). Deslocalización extraterritorial de empleos del sector servicios. Sentidos y transformaciones del trabajo. *Sociología del Trabajo*, 56, 3-32.
- Del Bono, A. y Bulloni, M. N. (2019). Trabajo y acción sindical en redes globales de servicios. Una mirada desde Argentina (2003-2015). *Revista Trabajo y Sociedad*, 32, 103-123. Recuperado a partir de <https://www.unse.edu.ar/trabajoysoiedad/32%20DEL%20BONO%20ANDREA%20y%20BULLONI%20%20Accion%20SIndical.pdf>
- Ermida Uriarte, O. (2010). Deslocalización, globalización y relaciones laborales. *Relaciones Laborales*, 21, 39-59.
- Guevara Villalobos, O. (2019). Flexibilidad laboral en tiempos de distribución digital. Los desarrolladores de videojuegos independientes y sus malestares. En R. Antunes, et al.(coords.), *Trabajo y capitalismo: relaciones y colisiones sociales* (pp. 71-94). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo.
- Horassandjian, J. (2021). Digitalización en la industria audiovisual: ¿Qué horizonte depara el creciente poder de las plataformas OTT en América Latina? *Perspectivas. Revista de Ciencias Sociales*, 6(11), 301-312. <https://doi.org/10.35305/prcs.vi11.453>
- INDEC-Sinca (2022). Cuenta satélite de cultura. Valor agregado bruto, comercio exterior, puestos de trabajo, generación del ingreso y consumo privado cultural. Año 2021. *Cuentas nacionales*, 6(15). Recuperado a partir de: https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/csc_08_22EEA96416ED.pdf
- Luengo, F. (2010). Las deslocalizaciones Internacionales. Una visión desde la economía crítica. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 28(1), 87-130.
- Mastrini, G. y Krakowiak, F. (2021). Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa. *Comunicación y Sociedad*, 18, 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7915>
- Messuti, P. (2018). Políticas públicas y diversidad audiovisual en la Argentina. *RevCom*, 7, 129-144. Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revcom/article/view/5058>
- Miller, T. (2018). *El trabajo cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Scott, A. y Pope, N. (2007). Hollywood, Vancouver, and the world: Employment relocation and the emergence of satellite production centers in the motion picture industry. *Environment and Planning*, 39, 1364-1381. <https://doi.org/10.1068/a38215>
- Sinca (2023). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013/2023*. Resultados provisorios mayo 2023. Recuperado a partir de https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/05/encc2023_informe_preliminar.pdf
- Siri, L. (2015). El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿El fin de la televisión y del cine? *Hipertextos*, 3(5), 47-109. Recuperado a partir de <http://revistahipertextos.org/wp-content/uploads/2016/11/El-rol-de-Netflix-en-el-ecosistema-de-medios-y-telecomunicaciones.-Siri.pdf>
- Srnicsek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Vasilachis, I. (Coord.) (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

Zuazo, N. (2018). *Los dueños de Internet. Cómo nos dominan los gigantes de la tecnología y qué hacer para cambiarlo*. Buenos Aires: Debate.

Notas

- 1 El término hace referencia a las plataformas de *streaming* que difunden su contenido de libre transmisión a través de Internet y no dependen de los sistemas tradicionales de distribución de contenido, como la televisión o la telefonía. Se las denomina de esa manera dado que existen “por encima” de las redes existentes, sin que el proveedor de acceso a internet sea responsable del material ni de la legalidad de su distribución. Aunque las definiciones y terminologías son materia de debate, a los fines de este artículo emplearemos indistintamente las expresiones plataformas de *streaming* y plataformas OTT.
- 2 Esta trayectoria comenzó en el cine publicitario (ver por ejemplo Bulloni, 2010, 2014 y 2017a) y luego se amplió hacia los segmentos de producción cinematográfica y de ficción televisiva (Bulloni, 2017b; Del Bono y Bulloni, 2019; Bulloni y Pontoni, 2019; Bulloni, 2020) atravesando distintas coyunturas económicas, políticas e institucionales, incluyendo la configurada por la crisis inédita provocada por la pandemia de coronavirus (Bulloni, Del Bono, Voces, Cabrera y Borroni, 2022).
- 3 El Observatorio PIRCA es un programa de estudios y desarrollo de propuestas de políticas públicas para la industria audiovisual del que participan entidades del sector, universidades nacionales y centros de investigación (<https://observatoriopirca.org/>).
- 4 Se trató de un cuestionario administrado por correo electrónico y telefónicamente, mediante el cual consultamos puntualmente sobre la cantidad de proyectos y el empleo generado por la demanda de plataformas OTT en su ámbito de representación y/o entre sus miembros para los años 2019, 2020 y 2021.
- 5 Remitimos la consulta a las siguientes entidades: SATTSAID (Sindicato Argentino de Televisión, Telecomunicaciones, Servicios Audiovisuales, Interactivos y de Datos), SICAAPMA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales), SUTEP (Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público), Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina), DOAT (Directores/as de Obras Audiovisuales y Televisión) y EDA (Asociación Argentina de Editores Audiovisuales).
- 6 Agradecemos a los entrevistados y a las personas que desde diversos ámbitos (laboral, profesional, sindical) aportaron información de vital importancia para nuestra investigación.
- 7 Esto implica que las plataformas se apropian de la propiedad intelectual de contenidos generados en el seno de empresas productoras a cambio de un único pago fijo.
- 8 Se trata del modelo de negocios predominante hasta el momento. En este caso, las plataformas ofrecen un catálogo de contenidos a usuarios para que estos realicen un visionado a medida a cambio de una tarifa mensual o anual. Para profundizar en la diversidad de plataformas OTT audiovisuales que operan en el país, su estructura de propiedad, los contenidos que ofrecen y sus lógicas de negocios, ver Carboni (en prensa).
- 9 Según estadísticas oficiales, el valor bruto de producción y los puestos de trabajo del sector audiovisual en su conjunto cayeron un 12 % y un 0,3 %, respectivamente, entre 2019 y 2020, para aumentar un 6 % y un 15 % entre 2020 y 2021 (INDEC-Sinca, 2022). Sobre los impactos laborales y las respuestas sindicales en la industria audiovisual frente a la crisis de la pandemia en Argentina y otros siete países de la región, ver Bulloni et al., 2022.
- 10 Cabe precisar que la primera producción original en Argentina fue encargada por Netflix en 2016 como un hecho aislado. Se trató de la serie *Edha*, realizada por Daniel Burman, estrenada en marzo de 2018. No obtuvo buena crítica y visionado, razón por la cual, según los entrevistados, se estancó por un tiempo la demanda de originales en el país.
- 11 Como hemos analizado en indagaciones previas, la organización social del trabajo audiovisual involucra estrategias de racionalización productiva semejantes a las del

universo fabril (como la fragmentación del proceso productivo en las etapas de preproducción, rodaje y posproducción, 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 marcada división vertical y horizontal del trabajo y sus lógicas de coordinación-control subyacentes), en combinación con otras provenientes de los oficios intervinientes y de las relaciones interpersonales (por ejemplo, para regular aspectos como el reclutamiento, los aprendizajes, la movilidad, construir *reputación*) que exceden las dinámicas del proceso de trabajo aunque están permeadas por ellas (al respecto, ver Bulloni, 2010 y 2014).

- 12 El Sindicato Argentino de Televisión (SAT) reforma su estatuto en dos oportunidades, en 2006 para pasar a ser el SATSAID y en 2009 para ampliarse al actual SATTSAID, mientras que el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) en octubre de 2013 modifica el nombre, la sigla y el agrupe, y a partir de entonces será el SICAAPMA.