

Trabajo artístico a cuarenta años del regreso de la democracia: deudas, desafíos y oportunidades

Artistic work forty years after the return of democracy: debts, challenges and opportunities

*Karina Mauro, Pablo Salas Tonello y Maximiliano de la Puente**

Resumen

La recuperación de las instituciones democráticas en 1983 constituye un importante punto de giro en la Argentina al poner fin a una de las épocas más oscuras de su historia. Sin embargo, transcurridos cuarenta años, son evidentes las deudas y desafíos no saldados que el sistema democrático tiene con respecto al mundo del trabajo. La pérdida del poder adquisitivo, la informalidad, el pluriempleo son algunas características que impactan especialmente en el campo de las artes. El objetivo del presente artículo es analizar la situación del trabajo artístico en la Argentina a cuarenta años del regreso de la democracia, indagando cuáles fueron las controversias, indicadores y legislaciones más relevantes para pensar y transformar el sector. Para ello, el estudio recorre el rol de las políticas culturales para el empleo artístico y los derroteros experimentados por la legislación del trabajo de los artistas, haciendo especial foco en las particularidades del sector editorial, audiovisual y de las artes escénicas. De este modo, el análisis define qué deudas y desafíos existen aún para el bienestar de los artistas dentro de una democracia, en tanto sistema que garantiza derechos, obligaciones y responsabilidades.

Palabras claves: trabajo, artes, democracia, Argentina.

Abstract

The recovery of democratic institutions in 1983 was an important turning point for Argentina, putting an end to one of the darkest periods in its history. However, forty years later, the debts and unmet challenges that the democratic system has with respect to the world of work are evident. The loss of purchasing power, informality and moonlighting are some of the characteristics that have a particular impact on the field of the arts. The aim of this article is to analyze the situation of artistic work in Argentina forty years after the return of democracy, investigating the most relevant controversies, indicators and legislation for thinking about and transforming the sector. To this end, the study examines the role of cultural policies for artistic employ-

* *K. Mauro*: CONICET, Universidad de Buenos Aires, EITyA, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: karinamauro@hotmail.com.

P. Salas Tonello: Escuela IDAES, Universidad Nacional de San Martín, CONICET, EITyA, Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: psalastonello@unsam.edu.ar.

M. de la Puente: CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, EITyA, Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: maxidelapuente@gmail.com.

ment, the paths taken by the legislation on artists' work, with a special focus on the particularities of the editorial, audiovisual and performing arts sectors. In this way, the analysis defines what debts and challenges still exist for the well-being of artists at the center of a democracy, as a system that guarantees rights, obligations and responsibilities.

Keywords: labor, arts, democracy, Argentina.

Introducción

Tras finalizar una de las épocas más oscuras de la Argentina, en 1983 el país recobró sus instituciones democráticas, lo que trajo un amplio entusiasmo vinculado a la igualdad de derechos, el fortalecimiento de los espacios culturales, así como la proliferación de elementos vinculados a la sexualidad y el erotismo en el cine, la televisión y la escena pública en general (Milanesio, 2021). Sin embargo, no tardaron en evidenciarse las deudas que la democracia tendría con el mundo del trabajo, en función de la pérdida del poder adquisitivo en los ochenta y, más aún, la contracción del salario y de los puestos de trabajo que signaron los años noventa. Si bien varios indicadores del empleo mejoraron en la primera década de los años dos mil, el trabajo de los y las artistas es aún un territorio sobre el cual la política pública no intervino con decisión. El pluriempleo, la estacionalidad, la precariedad han sido algunas de las características básicas del desempeño en las artes en nuestro país. El objetivo del presente artículo es analizar la situación del trabajo artístico en la Argentina a cuarenta años del regreso de la democracia, indagando controversias, derroteros, indicadores y legislaciones. Este recorrido se realizará a partir del análisis de bibliografía propia y de terceros, y del relevamiento de fuentes documentales.

Trabajadores artísticos en la Argentina: entre el fin de la censura y la economización de la cultura

Durante los cuarenta años transcurridos entre el fin de la última dictadura cívico-militar y la actualidad, las y los artistas argentinos se han enfrentado a cambios vertiginosos en lo que respecta a las formas, técnicas y materiales (signados por la interdisciplinariedad y las nuevas tecnologías), a los consumos culturales (de la mano de los cambios en la sociedad) y, por consiguiente, a los mercados de bienes y servicios artísticos, y a la valoración simbólica y monetaria de obras y trayectorias.

La reapertura democrática implicó el fin de las persecuciones a individuos y grupos, así como de la censura, que limitaba las posibilidades expresivas. De este modo, los años del retorno democrático estuvieron signados por el regreso de artistas exiliados y por la representación de todo aquello que había estado vedado o confinado a la metáfora, entre lo cual la denuncia de la desaparición de personas ocupó un lugar preponderante. Asimismo, la posibilidad de reunión colectiva se tradujo en espectáculos en los que la actitud celebratoria de las audiencias se colocaba en primer plano. En este sentido, fue central el rol jugado por la juventud como agente privilegiado de la renovación en las formas, especialmente convocado por las iniciativas culturales del gobierno alfonsinista.

Sin embargo, los modos, relaciones y circuitos de producción artística, que continuaban ostentando las características de los años anteriores a la dictadura iniciada en 1976, pronto se enfrentaron a fuertes cambios en la matriz simbólica, económica y laboral experimentada a nivel global desde la caída del denominado estado de bienestar y la reestructuración econó-

mica, que en la Argentina se hicieron evidentes con la crisis hiperinflacionaria de finales de los ochenta y el inicio del gobierno neoliberal y su auge en los años noventa.

La desregulación, la flexibilización y el desempleo volvieron a la inestabilidad e incertidumbre laborales experiencias que modelaron la subjetividad de todos los sectores de la sociedad, aun de aquellos que conservaron su trabajo. De este modo, fenómenos que las y los artistas padecen desde la caída de las formas corporativas de organización del trabajo artístico en el siglo XIX (como los gremios, las academias o las compañías semifamiliares) y su consiguiente salida al mercado en solitario se extendieron a amplios sectores de la población. Así, la vida del artista dejó de constituir el polo opuesto al mundo del trabajo, al tiempo que apareció un interés por su caracterización como sujeto laboral.

Por otra parte, los años noventa trajeron una diversificación y fragmentación de los consumos culturales que modificaron sustancialmente la demanda de las artes y los medios de comunicación tradicionales: privatización de canales y radios, ingreso de la videocasetera y la TV por cable a los hogares, apertura de complejos cinematográficos y teatrales multiespacio, introducción de nuevos géneros y estilos musicales, aparición de frecuencias radiales y canales televisivos focalizados en un tipo de demanda concreta (como Rock n Pop o MTV), oferta de espectáculos internacionales propiciada por la convertibilidad, etcétera.

La crisis de 2001 produjo un quiebre político, económico y social innegable, aunque muchas de estas dinámicas se revelaron irreversibles. En los años del nuevo milenio, las tendencias ya presentes se profundizaron de la mano de la introducción de internet, la digitalización de contenidos, la portabilidad, la plataformización, el *streaming* y la hiperconcentración económica. En consonancia con el resto del mundo, la Argentina se incorporó al paradigma de la economía de la cultura.

Según Rifkin (2000), nos encontramos en una etapa de capitalismo cultural, que se manifiesta en dos dimensiones complementarias: la economización de la cultura y la culturización de la economía. Para Bayardo (2013), este paradigma se deslizó desde una economía de las artes, que presupone bienes restringidos (dado que requieren ciertas aptitudes para su creación y para su consumo), hacia una economía de la cultura, en la que se intercambian bienes ampliados (todo aquello que se corresponde con las denominadas industrias culturales) hasta confluir en un discurso de la economía de la creatividad, que implica una culturificación de todo tipo de bienes que resultan, así, expandidos. La creatividad se encuentra entonces al alcance de todos los sujetos, siempre y cuando pueda tomar la forma de un emprendimiento comercializable. De este modo, es en la ligazón entre creatividad y propiedad intelectual que Bayardo encuentra la justificación última del paradigma de la economía de la cultura vigente en la actualidad.

En definitiva, este paradigma apunta a que emprendedores o emprendimientos pequeños provean de contenidos innovadores a los espacios virtuales y físicos y así se alimente un esquema de hiperconcentración en grandes compañías (*majors*). En este, los mayores beneficios son los que reportan los derechos de propiedad intelectual (DPI) en el mundo virtual (hasta la obra más intangible es hoy en día un archivo de datos) y los negocios inmobiliarios en el físico (la elevación del precio del suelo es una de las más ventajosas externalidades de las acciones culturales en muchas ciudades del globo). Así, bajo el discurso de la creatividad, coexisten sectores lucrativos que se benefician de las políticas estatales de promoción de la cultura, y sectores deficitarios, vinculados fundamentalmente a las artes tradicionales, que no pueden beneficiarse de la explotación de DPI y que dependen de manera crónica de la transferencia de recursos de otros sectores (Estado y economía doméstica), pero que, aun así, producen externalidades no ponderadas en toda su magnitud.

Uno de los principales discursos asociados a la creatividad y sus ventajas es la promesa de autonomía que trae aparejada. Así, el artista se convierte en gestor de su propia carrera. Ya se

trate del modelo del emprendedurismo (asociado a una meritocracia fundada en las aptitudes y el esfuerzo personales) o del modelo de la autogestión (asociado a ideales progresistas de horizontalidad y emancipación), la consecuencia es el abandono aparentemente voluntario del trabajo asalariado y con derechos por parte de los sujetos creativos o que logran hacer de su creatividad un recurso lucrativo. De este modo, los artistas que se ven compelidos a gestionar su propia carrera para poder seguir desempeñándose como tales pasan a engrosar la larga lista de los precarios, un concepto motivo de debate en los estudios laborales, que en definitiva designa a ese universo heterogéneo conformado por todos los trabajadores que de una u otra manera venden su fuerza de trabajo por debajo de su valor o en condiciones inferiores a lo que determina la legislación vigente en materia de seguridad social, salubridad, derechos laborales, etcétera (Arakari y Graña, 2018). Isabell Lorey (2008) va más lejos al caracterizar al trabajo cultural como precarización voluntaria o precarización de sí.

Otra consecuencia del paradigma de la creatividad es el alargamiento de la cadena de valor mediante la aparición de nuevas fases en los procesos de producción, circulación y consumo artístico o cultural, cuyos agentes desarrollan pretensiones de profesionalización y, por consiguiente, de derecho al trabajo y al asalariamiento, aun en sectores cuyos artistas se desempeñan de manera gratuita.

Para pensar el entramado del trabajo artístico resulta clave considerar el acceso al mercado laboral, aspecto en el que cobran relevancia dos elementos: la formación para las artes y los procesos de reclutamiento. Siendo la docencia uno de los destinos laborales más usuales para los artistas, en la formación para las artes han confluído tradicionalmente espacios formales estatales con una amplia oferta informal, que incluye escuelas y talleres privados, y hasta la enseñanza a domicilio. Sin embargo, desde finales de los años noventa y de la mano de un cambio de paradigma a nivel internacional, la enseñanza para las artes se ha incluido dentro de la oferta universitaria, partiendo de la idea de que la práctica artística resultaba de esa forma jerarquizada. Es así como, en las últimas décadas, formaciones que antes eran oficios pasaron a tener sus propias carreras, facultades y hasta universidades. Quizá la creación del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), en 1996, Universidad Nacional de las Artes (UNA) desde 2014, sea un hito dentro de esta dinámica. Ciertamente, los espacios de formación superior para las artes se multiplicaron bajo la premisa de que, formando el recurso humano, se fortalecería dicha actividad o mercado artístico, proceso que solo ocurre parcialmente. Así como las industrias no aumentan su productividad porque egresen más ingenieros, tampoco la formación de actores, actrices, cineastas o artistas visuales garantiza campos artísticos más firmes, o que ofrezcan mejores oportunidades laborales. Más aún, muchas veces los ámbitos universitarios son instituciones que vehiculizan pautas culturales que van en contra de la profesionalización, donde la enseñanza está más centrada en la experimentación estética, por ejemplo, que en cómo se pauta y negocia una remuneración. En este sentido, los espacios universitarios y terciarios operan muchas veces reproduciendo ciertos sentidos comunes que obturan las posibilidades de comprender a las artes como un trabajo. Juliana Díaz (2020) mostró la perplejidad de los estudiantes de artes escénicas en la ciudad de La Plata, quienes invierten largos años en una tecnicatura en artes escénicas para, después, no encontrar oportunidades laborales. En suma, un desafío clave de la política pública es repensar los vínculos entre las instituciones de formación, a las que tanto se apuesta con recursos materiales y humanos, y el arisco mercado laboral, donde los artistas se encuentran desvalidos, aún habiendo invertido cientos de horas en espacios de estudio.

En lo que respecta al reclutamiento, dicho proceso resulta una de las zonas más oscuras del trabajo artístico, en la que la intervención del Estado o de los sindicatos es muy débil e incluso nula. Dada la estacionalidad del trabajo artístico y la sobreoferta estructural de trabajadores, el reclutamiento es un proceso constante, en el que el artista debe refrendar su

condición de tal, muchas veces desde el desconocimiento acerca de qué cualidades o saberes debe ostentar para la obtención del empleo. Sin dudas, la atipicidad del trabajo artístico dificulta su regulación, al tiempo que la relación entre el artista y el público se encuentra mediatizada por diversos agentes que operan en los mercados de bienes y servicios artísticos y que, muchas veces, son los responsables del acceso, la permanencia o el fracaso de un artista en ellos. De este modo, las redes interpersonales juegan un papel preponderante, en las que se pone en juego un auténtico autodisciplinamiento de las y los artistas en pos de no ser expulsados de ellas, soportando condiciones de trabajo injustas, discriminación y maltratos. No es extraño entonces que, de la mano de los feminismos y las reivindicaciones de género, estas condiciones laborales hayan encontrado en las denuncias por abuso sexual y en los reclamos de paridad un camino para ser nombradas y cuestionadas. Es así como las denuncias y los activismos de género de las artistas son las formas más notorias en la que han logrado expresarse las condiciones de producción imperantes en las artes en los últimos años (Mauro 2020; Bulloni *et al.*, 2022).

Políticas culturales dirigidas a las artes

Las políticas culturales son una dimensión clave para comprender las condiciones y desafíos a futuro para el trabajo artístico y cultural, ya que el Estado es un actor de primera importancia en el fortalecimiento de los mercados artísticos mediante variados mecanismos: subsidios a la producción, fortalecimiento de la infraestructura cultural (salas, bibliotecas, centros culturales, etc.), empleo cultural, premiaciones, exenciones impositivas, entre otras. Si bien en los últimos años asistimos a un crecimiento del presupuesto en cultura, así como a un fortalecimiento institucional del área, que pasó de ser una secretaría a un ministerio, aún existen importantes desafíos en las políticas culturales en tanto terreno clave desde donde operar sobre las condiciones de trabajo de los artistas.

En primer lugar, en la Argentina existen grandes dificultades para conocer a ciencia cierta cuál es el gasto público en cultura, no solo por la complicada forma en que este se mide, sino porque se da a conocer solo el presupuesto inicial, pero prácticamente nadie conoce, a ciencia cierta, el monto del gasto ejecutado (Bayardo y Bordat-Chauvin, 2018: 596). En este marco, no es sencillo estimar qué parte del gasto cultural impacta en las artes y cuánto en ramas como el turismo, el patrimonio o la comunicación. Por ejemplo, en 2019, el Gasto Público en Cultura fue de 34.164 millones de pesos, pero solo un 25% de dicho gasto corrió por cuenta del Ministerio de Cultura, mientras que el resto se compone de gastos en cultura de programas de otras dependencias, desde la Jefatura de Gabinete, el Poder Judicial de la Nación, hasta radios y otros medios nacionales (SINCA, 2020c).

En cuanto a los niveles de inversión en cultura en la Argentina, el gasto nacional nunca superó el 1% recomendado por la Unesco. Específicamente, el gasto del Ministerio de Cultura en los últimos 20 años jamás superó el 0,2% del presupuesto total de la Administración Nacional. Por su parte, el gasto en cultura por distritos del país revela diferencias diametrales, sobre todo al comparar la ciudad de Buenos Aires y las provincias. En 2007, mientras CABA y San Luis destinaban más del 3% de su presupuesto en cultura, el resto de los distritos no superaban en ningún caso el 1% (SINCA, 2010: 18). Para el año 2016, el gasto público en cultura de CABA descendió hasta quedar por debajo del 3%, manteniéndose, de todos modos, como el distrito con mayor gasto en este sector. Para ese año, solamente CABA y Misiones superaban el 1% sugerido por Unesco (SINCA, 2019). A su vez, la ciudad de Buenos Aires se beneficia por el hecho de concentrar en su territorio varias instituciones sostenidas por el gasto público nacional –la Biblioteca Nacional, el Museo de Bellas Artes, el Teatro Nacional

Cervantes, entre otros—, las cuales también forman parte de la infraestructura cultural de la que se benefician los trabajadores artísticos. Las diferencias notables en el presupuesto en cultura de cada distrito coinciden con otros indicadores, que marcan que el empleo cultural en las provincias también es bajo, especialmente en lo referido a industrias culturales. En suma, la generación de ofertas y oportunidades de empleo cultural de forma federal, muchas veces ligado al gasto público en cultura, es también una deuda que la democracia tiene para el presente y las próximas generaciones.

Aunque los problemas de las áreas de cultura están fuertemente determinados por sus escasos presupuestos, estos no son los únicos desafíos. En muchos casos, el trabajo cultural y artístico vinculado al sector público se ve amenazado por funcionamientos defectuosos propios de los organismos públicos de cultura. Según Bayardo y Bordat-Chauvin (2018), es evidente que las áreas cultural y artística del Estado no son una prioridad para la clase política en la Argentina. Para comenzar, la autoridad nacional de cultura, al ser elegida desde la presidencia, es discontinua, lo cual se vincula con la habitual falta de planificación del sector. Es común que el éxito de una gestión no tenga posibilidad alguna de ser estimada, y que quien está a cargo sea removido cuando otro partido político llega al poder, junto a aquellos que ocupan posiciones en puestos clave. Por ello, quien recién llega a un puesto relevante para el financiamiento de las artes, como un instituto o una dirección de cultura, comúnmente no tiene a mano información sobre la memoria de la institución. A su vez, los programas culturales están fuertemente sujetos a alianzas o disputas políticas entre Nación, Provincia y Municipio, todo lo cual impacta en los altos niveles de discontinuidad e incertidumbre en el trabajo de los artistas. Estos rasgos son ciertamente difíciles de transformar, indican los autores, ya que las instituciones culturales tienden a ser conservadoras. En su gestión, la autoridad en cultura se inclina por congraciarse con los artistas del medio, con sus liderazgos y acuerdos comunes, y están más pendientes de evitar un boicot y mantener su posición entre los pares, que de impulsar una eventual política de transformación (Bayardo y Bordat-Chauvin, 2018).

Estas características institucionales del sector artístico y cultural público tienen consecuencias para el trabajo de los artistas que hacen uso de subsidios, salas o dependen de la continuidad de programas. En las últimas décadas, la transición más importante de la política cultural argentina fue el reemplazo de los Planes Nacionales de Cultura de las décadas del ochenta y noventa, para dar lugar a los institutos nacionales de Teatro, Cine y Música (Bayardo, 2023). Dichos institutos generaron avances notables en el desarrollo federal de las artes, ya que priorizan la asignación de fondos a los territorios con menos desarrollo. Por ejemplo, desde su fundación, el INT (Instituto Nacional del Teatro) permitió financiar salas independientes pequeñas y regularizó la organización de las Fiestas Provinciales del Teatro en todo el país, lo cual implicó importantes cambios para aquellos distritos cuyos organismos de cultura disponen de escasos recursos. Cabe destacar también las políticas de promoción editorial del INT, que publicó decenas de libros de dramaturgia, pedagogía teatral y crítica. Por su parte, el Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) creado en 1994 por la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica le permitió al sector salir de la peor crisis de su historia, tras haber alcanzado en ese año los índices más bajos en películas producidas y asistencia de público (Palma, 2006). A su vez, el INCAA puede considerarse como el principal factor para explicar el surgimiento del nuevo cine argentino pocos años después (idem). En suma, los institutos permitieron federalizar el financiamiento, habilitar procesos de desarrollo de las artes a nivel local y fortalecer a sectores identificados con lo “independiente”, lo “alternativo” o lo “autogestivo” en los campos culturales.

Ahora bien, cabe subrayar que las incumbencias laborales no forman parte del campo de acción de dichas leyes o institutos. Por el contrario, estos organismos basan su accionar en la asignación de subsidios para proyectos, lo cual, en muchos casos, reproduce los esquemas de

la ética independiente y obtura las posibilidades de que los artistas puedan ser considerados trabajadores. Por ejemplo, al referirse al INT, Rivarola (2022) apuntó que la Ley 24800 destaca como algo positivo el hecho de que no se impongan “condiciones de trabajo” a los teatristas a cambio de los subsidios que reciben (Ley 24800, cap. II, art. 31), como si el estatus de trabajadores fuera comprendido negativamente. A su vez, el Régimen de Concertación del INT obliga al beneficiario de un subsidio a emitir factura para obtenerlo, homologándolo, en este caso, a un trabajador independiente. Ya que dicha emisión de factura no está mediada por la prestación de un servicio, indica la autora, se trata de una facturación que linda con lo ilícito. En suma, “la intervención estatal, lejos de promover la profesionalización de la actividad, legitima su precarización en un marco de ilegalidad” (Rivarola, 2022: 72).

Por su parte, otros autores subrayaron la desconcentración de la política cultural que se condensa en la política de institutos sectoriales, ya que cada uno acciona a demanda de lo solicitado por los destacados del campo artístico, sin memoria institucional o planes a largo plazo (Bayardo, 2023). Como anticipamos, la autoridad de los institutos opera como un *primus inter pares* con poco margen para transformar el curso de acción. Por último, los institutos tienden a favorecer a los artistas más informados y destacados, que residen en las grandes ciudades, lo que ocasiona efectos antirredistributivos (ídem). En cuanto al accionar del INCAA, Caletti Garciadiego destaca “el apoyo a expresiones cinematográficas que de otro modo no podrían existir” (2017: 3), pero llama la atención sobre la “despreocupación excesiva” del Estado “por fomentar el consumo de dichos productos culturales y por la recuperación de los costos en taquilla” (ídem). En otras palabras, en sintonía con las declaraciones de distintos referentes del cine argentino, el INCAA ofrece ventajas para la producción, pero aún no resolvió cómo multiplicar las oportunidades de estreno, exhibición y distribución (ídem). En suma, las políticas de institutos, si bien garantizaron financiamientos para las artes, no tienen incumbencia en la regulación de condiciones de reclutamiento, pautas para definir tiempos de ensayo o de producción, así como otras dimensiones que atañen a la dimensión laboral de la actividad.

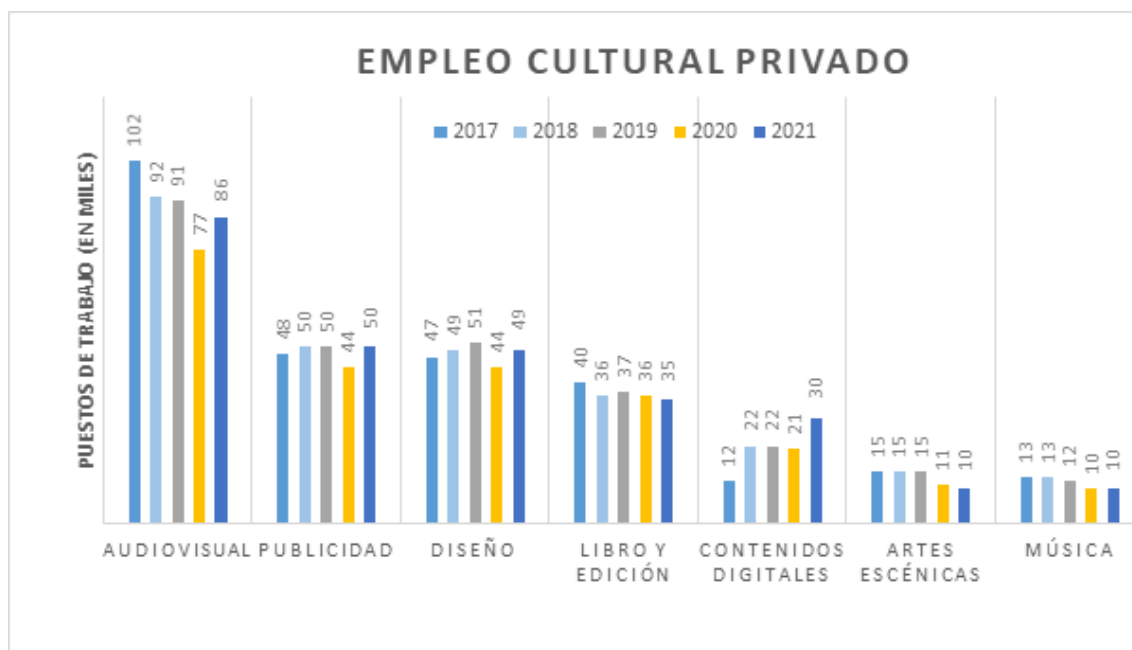
Algunos sectores del trabajo artístico en la Argentina

El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) ofrece algunos datos para conocer el volumen de “empleo cultural” en la Argentina, lo cual nos permite aproximar algún dato sobre el trabajo artístico. En este caso, cabe señalar la diferencia entre el trabajo artístico o cultural, comprendido como la actividad genérica, y el “empleo” artístico y cultural medido por SINCA, que refiere siempre a “puestos de trabajo”, es decir, un “contrato explícito o implícito entre una persona y una unidad institucional, para llevar a cabo un trabajo a cambio de una remuneración o ingreso mixto durante un período definido o indefinido de tiempo” (SINCA, 2022: 6). Dado que se miden puestos de trabajo, los informes advierten explícitamente que una misma persona puede ocupar dos o tres de dichos puestos. Además, estas mediciones no incluyen ni la producción ni la docencia artística autogestionada, en la que se desempeña un gran volumen de artistas.

En primer lugar, algunos datos nos permiten conocer las dimensiones del empleo artístico dentro del sector público. En los últimos años, el empleo público cultural fue aumentando progresivamente, y para 2021 se contabilizan un poco más de diez mil puestos en el sector cultural en todo el país (ibídem: 4). En cuanto al empleo cultural privado, entre 2017 y 2021 las mediciones mantienen una distribución regular: el audiovisual siempre constituye más de un cuarto de los puestos; por otro lado, el audiovisual, la publicidad, el diseño y la edición conforman las tres cuartas partes del total del empleo cultural privado. Mientras tanto, las

artes escénicas, la música, el patrimonio y el diseño digital conforman un solo cuarto. En el siguiente gráfico, podemos observar cómo evoluciona el empleo cultural privado por sector entre 2017 y 2021. El año 2020, correspondiente a la pandemia del covid-19, está marcado en color amarillo, período caracterizado por una fuerte contracción de la actividad, especialmente de aquellas artes que requieren la copresencia entre productores, espectadores o técnicos.

Gráfico 1. Empleo cultural privado entre 2017 y 2021 (en miles de puestos)



Fuente: elaboración propia según los informes de la publicación *Coyuntura cultural titulados Empleo privado cultural y generación del ingreso cultural*, Nº 22, 28, 33, 38, 43 (SINCA). La categoría de “empleo privado cultural” se construye sobre la base del Sistema Integrado Previsional Argentino (SIPA), la Encuesta Permanente de Hogares (EPH) y la Encuesta Nacional de Gasto de Hogares (ENGHo).

Según observamos, el sector audiovisual es el que más personas emplea, cuyos valores decaen en 2020 y repuntan en 2021, aunque sin alcanzar los índices de 2017. Por su parte, las artes escénicas y la música experimentaron en 2020 un descenso del que no se recuperaron, al menos, hasta el año 2021. Ciertamente, la pandemia impactó de forma diferente en cada sector, con variadas capacidades para recuperarse. Al consultar el valor agregado bruto cultural de cada sector, el SINCA indica un descenso del 27% entre el segundo cuatrimestre del 2019 y 2020, con diferencias sustantivas entre sectores: mientras en el audiovisual cayó un 16%, las artes escénicas lo hicieron en un 81% (SINCA, s/f: 6 y 7).

Por otra parte, hay un sector que se destaca especialmente por su crecimiento, al ser el único que duplica puestos de trabajo entre 2017 y 2021: la producción de contenidos digitales. Posiblemente, se trata del sector al que se dirigieron trabajadores de otros rubros de la economía cultural y al que tendremos que prestar especial atención en los próximos años. Un dato para tener en cuenta es que, en todas las mediciones entre 2017 y 2021, contenidos digitales es el sector con menor porcentaje de trabajo registrado, que nunca sobrepasa el 20%. A su vez, se trata de un sector ambiguo, definido como aquel que proporciona “servicios de internet”. Sin embargo, los documentos de SINCA no especifican si se trata de diseñadores web, programadores, técnicos, *streamers*, etc.

Como verifica el gráfico, es evidente que cada sector del trabajo artístico y cultural adque-

re rasgos particulares. En cuanto al mundo de la literatura y el campo editorial, se trata de un universo con evidentes diferencias en su interior, pero que ocupa una importante posición en la generación de valor y empleo. El sector editorial representó el 12% de los puestos de trabajo en el sector cultural en 2019 y representa “la mayor parte del intercambio de bienes culturales de nuestro país con el resto del mundo” (SINCA, s/f: 3). Ciertamente, se trata de un sector que se transformó profundamente durante los años noventa, al experimentar una creciente transnacionalización y concentración de casas editoriales en unos pocos grupos extranjeros, poniendo fin a la tradición de las editoriales familiares. Estos grupos se transformaron así en grandes empresas, donde el *marketing*, los accionistas, así como las nociones de rentabilidad y creación de valor económico, pasan a ocupar un rol central en los procesos de decisión (Saferstein y Szpilbarg, 2014).

En los últimos años, la situación laboral de los escritores cobró visibilidad en la opinión pública a raíz del discurso de inauguración de la Feria del Libro de 2021 pronunciado por Guillermo Saccomanno. Allí, el autor reveló que la organización del evento no tenía previsto pagarle por dicha presentación porque “pronunciar este discurso significaba un prestigio”, indicó el escritor. Además de reivindicarse como el primer autor en cobrar por este trabajo, Saccomanno mencionó la “despareja” relación que los escritores mantienen con los editores, ya sea porque cobran un pequeño porcentaje de cada libro vendido, por las dificultades que tienen para recuperar derechos de autor una vez vencido el período de contrato o por los exorbitantes precios del papel, que obliga a los escritores a pagar los costos de publicación. Sin embargo, algunos especialistas se mostraron críticos, a su vez, ante las expresiones de Saccomanno. En alguna medida, la aversión por el mercado y la mediación del dinero tiene gran afinidad con la idealización de los artistas de la que el propio Saccomanno busca tomar distancia. En respuesta a esta controversia, Alejandro Dujovne (2022), director del Centro de Estudios y Políticas Públicas del Libro de la Universidad Nacional de San Martín, indicó que la industria y el mercado son inherentes al mundo del libro. Por lo tanto, no es correcto demonizar a las editoriales como un grupo homogéneo de empresarios inescrupulosos, en la medida que muchas de ellas toman riesgos al elegir títulos, publicarlos y, muchas veces, terminar a pérdida.

Por su parte, en el campo del cine y las artes audiovisuales, los trabajadores se enfrentan a otros problemas, que caracterizaremos a continuación. Nos interesa detenernos especialmente en este sector por tratarse de un ámbito que creció desde mediados de los noventa motorizado por el financiamiento público, pero que aún conserva varios puntos problemáticos. Al analizar el sector audiovisual, es evidente que nos encontramos ante “un ecosistema fragmentado en el que conviven algunas pocas empresas profesionales con innumerables microemprendimientos sin sustentabilidad, atomizados e inconexos” (González, 2012: 7).

En 1994, con la promulgación de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional N° 24377, conocida como Ley del Cine, nació el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Gracias a la autarquía financiera y la libre disponibilidad de fondos, el instituto “pudo desarrollar una política activa de promoción mediante dos líneas de acción: subsidios (principalmente de taquilla o de sala) a aquellos films considerados de ‘interés especial’ o ‘interés simple’; y distintos tipos de créditos” (Caletti Garciadiego, 2017: 10). Rápidamente se produjo un crecimiento exponencial en la realización de películas argentinas, especialmente de las producciones de bajo presupuesto. El modelo entonces parecía resolverse en la producción de muchos filmes de pequeño costo. Los objetivos de la nueva legislación estaban vinculados con la promoción nacional e internacional, el apoyo a la participación y la organización de festivales y la asistencia en el financiamiento del tiraje de copias y gastos de envío (ibídem: 11). De esta manera, la nueva legislación convirtió al INCAA en el principal productor de prácticamente todos los largometrajes con estreno comercial. Esto

permitió el surgimiento de una nueva generación de jóvenes directores, que comenzaron a insertarse en los circuitos de festivales internacionales, de la mano de la globalización de la producción cultural argentina, a la vez que la convertibilidad peso-dólar vigente en los años noventa dio acceso a la compra de cámaras e islas de edición digitales. Por último, la proliferación de las escuelas de cine y medios audiovisuales, que llegaron en 2005 a 43 establecimientos con 12.000 estudiantes según el Censo Nacional de Educación Cinematográfica (González, 2015: 216), fue clave en la formación del nuevo cine argentino.

Ahora bien, en distintas ocasiones el INCAA fue objeto de crítica, en la medida que su accionar se dirige principalmente al fomento de la producción, dejando en segundo plano aspectos centrales como la exhibición, la difusión, el consumo y la formación de espectadores. Entre las políticas del INCAA vinculadas a la exhibición y difusión, se destacan la “cuota de pantalla” y la “media de continuidad”, lanzadas en 2004. Como sostiene Caletti Garciadiego (2017: 20), la primera de ellas “consistía en exigir a las salas que ofrecieran una cantidad mínima de títulos nacionales, a riesgo de recibir multa de no hacerlo. La segunda medida estipulaba la continuidad en cartelera de una película argentina si accedía a un porcentaje mínimo de espectadores”. No obstante, debido al boicot de las empresas dueñas de multicines y a un control prácticamente inexistente del Estado en el cumplimiento de estas normas, los esfuerzos por incrementar el consumo de cine nacional se han revelado infructuosos. Así, casi la totalidad de las producciones argentinas solo pueden permanecer en cartelera por dos semanas. Paradójicamente, la cuota de pantalla se ha revelado como una acción que otorga beneficios a los complejos multisalas de capitales trasnacionales, “pues considera un tiempo exiguo en relación con otros países y porque muchas veces cobran el subsidio, ofreciendo las películas únicamente en horarios matutinos” (ibídem: 14).

Por otro lado, el modelo de exhibición basado en capitales trasnacionales y salas multipantallas, que se impuso durante las primeras décadas de este siglo, tuvo como consecuencia la concentración oligopólica del mercado cinematográfico argentino. Lejos de generar una política audiovisual federal, este modelo “concentró aún más la oferta de salas en las ciudades grandes –y a su vez en las zonas más ricas–, mientras que las ciudades chicas y los barrios postergados o simplemente ‘no tan pudientes’ se han visto excluidos de esa transformación” (ibídem: 25). Hoy, más que nunca, el Estado es un actor social central que debe actuar con el objetivo de paliar estas desigualdades, generando la consolidación de un sector cinematográfico industrial y exportador y buscando mantener a la vez el apoyo al cine de autor, facilitando el acceso al público y a los mercados internacionales en las mejores condiciones de comercialización (Getino y Schargorodsky, 2008: 118-119).

La actividad cinematográfica, a su vez, se encuentra especialmente condicionada por los cambios macroeconómicos. La devaluación del tipo de cambio ocurrida a la salida de la crisis de 2001 generó el desarrollo de “condiciones favorables para producir y exportar películas, pues los costos de filmación eran inusualmente baratos” (Caletti Garciadiego, 2017: 12). A principios de este siglo, con el fin de mantener la producción audiovisual, a pesar de la crisis, el Poder Ejecutivo decidió aumentar a 40% la participación de ganancias del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) recibidas por el instituto, a la vez que optó también por restituir la autarquía financiera perdida hacia el fin del menemismo y otorgó rango de “ente público no estatal” al INCAA. Esta serie de medidas ocasionó una expansión de la actividad, puesto que cada vez más empresas comenzaron a volcarse a la producción audiovisual (Caletti Garciadiego, 2017).

Un aspecto insoslayable para consignar respecto al desempeño artístico en el ámbito audiovisual es el reconocimiento de los derechos de los intérpretes mediante el Decreto 1914/2006 y la consiguiente creación de la Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes (SAGAI). Esta se encarga de percibir, administrar y redistribuir los derechos de propiedad in-

lectual de actores, actrices, intérpretes de voz, bailarines y bailarinas abonados de manera compensatoria por la comunicación pública de sus obras. La importancia de la labor llevada adelante por la SAGAI radica en que, en muchas ocasiones, la distribución de este derecho es el único ingreso que perciben artistas desempleados o que ya no se encuentran en actividad. Por otra parte, la Sociedad mantiene negociaciones y acciones judiciales para el reconocimiento de estos derechos por parte de las plataformas de *streaming* internacionales, cuyo rol en la producción y circulación de contenidos audiovisuales se halla en constante expansión.

En lo que respecta al teatro, la sanción de la Ley 24800 en 1997, que crea el Instituto Nacional de Teatro y sus líneas de subsidios, implicó la legitimación del paradigma del teatro independiente histórico, basado en la premisa de la representación escénica como un aporte desinteresado al bien común, que es garantizada por la gratuidad del trabajo artístico. De este modo, la denominada “Ley de Teatro” y sus émulas a nivel provincial y municipal lograron dinamizar la producción escénica en diversas capitales y ciudades intermedias a lo largo del país, financiando sostenidamente a salas teatrales de menos de 300 localidades y por única vez a los proyectos escénicos llevados adelante por trabajadores organizados en sociedades accidentales de trabajo (conocidas en la jerga como “cooperativas”). A más de 25 años de la sanción de esta ley, lo que puede observarse en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la ciudad con mayor oferta teatral del país y una de las más importantes del mundo, es una proliferación de espacios teatrales independientes y alternativos con distinto grado de sustentabilidad económica, en el que se ofrecen puestas en escena en las que los artistas se desempeñan de manera gratuita, dado que los montos de los subsidios y los ingresos de boletería son destinados íntegramente a la producción de la obra y al alquiler de la sala. De este modo, actores, actrices y directores se ven compelidos a combinar el trabajo artístico gratuito con el trabajo docente informal (muchas veces realizado en las mismas salas que se alquilan para tal fin) o con actividades extraartísticas. De hecho, uno de los aspectos más notorios durante la pandemia por covid-19 fue que, entre los diversos colectivos de artistas que surgieron o se fortalecieron a partir de las acciones para visibilizar su precaria situación ante la parálisis de la actividad teatral, los actores y actrices del teatro alternativo no lo hicieron en calidad de tales, sino como docentes de teatro. En efecto, al tiempo que significó un reconocimiento de la docencia como principal actividad laboral de los miembros del colectivo, la conformación de PIT (Profesores Independientes de Teatro de CABA) demostró que la obtención de remuneración de los actores y actrices por su tarea artística no solo era inexistente antes de la pandemia, sino que además ni siquiera se hallaba en su horizonte de expectativas como objetivo programático.

Conclusiones

Las cuatro décadas transcurridas desde el retorno democrático colocaron a la sociedad argentina frente a transformaciones y dilemas complejos. A las tensiones y conflictos vinculados a su propio devenir histórico, social y económico se le sumaron aquellos resultantes de un vertiginoso cambio en la matriz económica e ideológica a nivel mundial. El mundo del trabajo se presenta como uno de los sectores más afectados por estas transformaciones y, en tanto continúa siendo el basamento de la identidad de las mayorías (aun por su falta o por las malas condiciones en las que se realiza), esto repercutió en todos los órdenes de la vida individual y colectiva.

Una de estas transformaciones es el interés por las condiciones laborales presentes en actividades que antes se percibían como ajenas al mundo del trabajo, como el arte. Analizar la forma en la que las y los artistas llevan adelante su tarea, las relaciones de producción en las

que se desempeñan, la generación de recursos materiales e inmateriales y las características de su distribución son aspectos centrales para comprender las dinámicas de este sector laboral. Por ello, una agenda central para este campo es la elaboración de datos sobre trabajo artístico en toda su complejidad, excediendo lo que compete a los puestos fijos y asalariados, para dar cuenta del gran volumen de trabajo informal y no remunerado.

En este marco, la política pública dirigida a los artistas se desplegó, sobre todo, a través de los institutos nacionales, cuyo accionar se caracteriza por el fomento de las artes autogestivas mediante subsidios y becas. Sin embargo, el estatus de los artistas como trabajadores se mantuvo fuera de agenda. Los institutos nacionales tienen poca injerencia para definir tiempos de ensayo, condiciones mínimas para un escenario, o pautas para relaciones tan asimétricas como las que existen entre artistas y salas, entre escritores/as y editoriales, entre músicos/as y productoras, etc. En consecuencia, los institutos reducen su rol a la mera agitación cultural. Cuentan con fondos y canales para estimular producciones con estéticas experimentales que se apartan de la cultura masiva, pero ostentan poca voluntad o capacidad de acción para incidir en las condiciones laborales en que los artistas llevan adelante su trabajo. Por ello, un desafío clave de la política pública en los próximos años será revisar un rol ligado exclusivamente al fomento, a los fines de intervenir más efectivamente en el terreno de las condiciones de trabajo. Solo así, el Estado podrá involucrarse en las asimetrías internas que existen entre quienes componen los mundos del arte.

Bibliografía

- Arakari, A. y Graña, J. (2018). “Reinterpretando la precariedad laboral. A partir de una lectura crítica”. En Julián Vejar, D. (ed.), *Precariedades del trabajo en América Latina*, pp. 45-63. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Barnes, C.; Borello, J. y González, L. (2014). “El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina”. *H-industri@*, n° 14, pp. 51-79. Disponible en: <http://ojs.econ.uba.ar/ojs/index.php/H-ind/article/view/656/1209>.
- Barnes, C.; Borello, J. y Pérez Llahí, A. (2014). “La producción cinematográfica en la Argentina: Datos, formas de organización y tipos de empresas”. *H-industri@*, n° 14, pp. 17-49. Disponible en: <https://ojs.econ.uba.ar/ojs/index.php/H-ind/article/view/655/1208>.
- Bayardo, R. (2013). “Cultura, economía y economía de la cultura”. *Voces en el fénix*, n° 29, pp. 14-21.
- (2023). *Política, economía y cultura*. Buenos Aires: RGC.
- Bayardo, R. y Bordat-Chauvin, Elodie (2018). “Changing philosophies of action? Argentine’s cultural policies in the 21st century”. *International Journal of Cultural Policy*, vol. 24, n° 5, pp. 594-610. DOI: 10.1080/10286632.2018.1514032.
- Becerra, M.; Hernández, P. y Postolski, G. (2003). “La concentración de las industrias culturales”. En *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, pp. 55-84. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, Sec. de Cultura de la Nación. Disponible en: http://materiales.untrefvirtual.edu.ar/documentos_extras/20320_las_industrias_culturales/u4/U4_Becerra_concentracion_IC.pdf.
- Bulloni, M.; Justo von Lurzer, C.; Liska, M. y Mauro, K. (2022). “Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020)”. *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de feminismos y género*, vol. 6, n° 1, e161. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13773/pr.13773.pdf.

- Caletti Garciadiego, B. (2017). “Cine ¿para quién? A 20 años de la Ley de Cine en Argentina”. *Imagofagia* n° 15. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/296/286>.
- De la Garza Toledo, E. (2009). “Hacia un concepto ampliado de trabajo”. En Neffa, J. C.; De la Garza, E. y Muñiz Terra, L., *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*. Argentina: CLACSO.
- (2003). “Problemas clásicos y actuales de la crisis del trabajo”. En Neffa, J. C. (comp.), *El futuro del trabajo-el trabajo del futuro*. Asociación Trabajo y Sociedad.
- Díaz, J. (2020). “¿Para qué estudiamos? Un análisis sobre oportunidades de inserción laboral de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en Escuela de Teatro de La Plata, Argentina”. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, vol. 4, n° 8, pp. 1-28, julio-septiembre.
- Dujovne, A. (2022). “Una crítica a Saccomanno: si hay libro, hay cultura y comercio”. *Diario.ar.*, 4 de mayo. Disponible en: https://www.eldiarioar.com/cultura/critica-sacomanno-si-hay-libro-hay-cultura-comercio_129_8962583.html.
- Getino, O. y Schargorodsky, H. (2008). *El cine en los mercados externos. Introducción a una problemática económica y cultural*. Buenos Aires: FCE UBA.
- González, R. (2012). “Espacio cinematográfico latinoamericano: mercados e integración”. Ponencia presentada en III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Córdoba.
- (2015). “Políticas Públicas cinematográficas. Neofomentismo en Argentina, Brasil y México (2000-2009)”. Tesis de doctorado, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/50012>.
- Graw, I. (2015). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- Lorey, I. (2008). “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. En AA. VV., *Producción cultural y prácticas instituyentes*, pp. 57-68. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Mauro, K. (2023). “Estudio preliminar. Perspectivas históricas para un análisis del trabajo artístico en Occidente”. *Escena. Revista de las Artes*, vol. 82, n° 2, enero-junio. San José: Universidad de Costa Rica.
- (2020). “‘Siempre vas a tener trabajo’. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral”. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, n° 8.
- (2018). “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 14, n° 27.
- Milanesio, N. (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Palma, J. (2006). “La ley, los festivales y la crítica. Los orígenes del “nuevo cine argentino”. *Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, organizadas por la Red Nacional de Investigadores en Comunicación, San Juan.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.
- Rivarola, L. (2022). “Perspectivas del derecho aplicadas al análisis de las políticas de fomento a la actividad teatral: los subsidios del Instituto Nacional del Teatro en Argentina”. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, vol. 9, n° 2, pp. 58-75.
- Sacomanno, G. (2022). Guillermo Saccomanno en la Feria del Libro. Discurso completo: <https://www.pagina12.com.ar/418320-guillermo-sacomanno-inauguro-la-feria-del-libro>.

- Saferstein, E. y Szpilbarg, D. (2014). “La industria editorial argentina, 1990-2010: Entre la concentración económica y la bibliodiversidad”. *Alter-Nativa*, vol. 3, pp. 1-21.
- SINCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina) (2010). *Hacer la cuenta. La gestión pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. Primera edición. Buenos Aires.
- (2018). *Coyuntura cultural N° 22. Empleo privado y generación del ingreso cultural*. Resultados 2017.
- (2019). *Coyuntura cultural N° 24. Gasto y empleo público cultural*. Resultados 2017.
- (2020a). *Coyuntura cultural N° 28. Empleo privado cultural y generación del ingreso cultural*. Resultados 2018.
- (2020b). *Coyuntura cultural N° 33. Empleo privado cultural y generación del ingreso cultural*. Resultados 2019.
- (2020c). *Coyuntura cultural N° 34. Gasto y empleo público cultural*. Resultados 2019.
- (2021). *Coyuntura cultural N° 38. Empleo privado cultural y generación del ingreso cultural*. Resultados 2020.
- (2022). *Coyuntura cultural N° 43. Empleo privado cultural y generación del ingreso cultural*. Resultados 2021.
- (s/f). *Una década de comercio exterior editorial en Argentina 2010-2019*.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R. (2007). “La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio”. *Zer*, vol. 22, pp. 215-234.