



**Estudio de Contexto  
para determinar la  
demanda educativa  
para la Escuela de Cine y Artes  
Audiovisuales**

*La Paz, noviembre de 2010*

## **TABLA DE CONTENIDO**

<b>A. INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
<b>B. OBJETIVO Y ALCANCE DEL ESTUDIO</b>	<b>4</b>
<b>1. Objetivo</b>	<b>4</b>
<b>2. Alcances</b>	<b>4</b>
<b>C. METODOLOGÍA</b>	<b>8</b>
<b>D. DEMANDA FORMATIVA EXPRESADA POR EL CONTEXTO</b>	<b>19</b>
I. Contexto socio-político y económico en el que se desarrolla la profesión	19
- Contexto Disciplinar	
- Marco jurídico-político: Macro planificación	
II. Contexto Profesional	53
III. Contexto Laboral	78
<b>E. ÁREAS DE DESEMPEÑO Y NODOS PROBLEMATIZADORES</b>	<b>88</b>
<b>F. Recomendaciones finales</b>	<b>96</b>
<b>G. Bibliografía Consultada</b>	<b>101</b>
<b>H. Lista de Anexos</b>	<b>104</b>

## **A. Introducción**

El Programa de Apoyo al Arte (ProAa) de la Fundación Educación para el Desarrollo-FAUTAPO, realizó entre 2008 y 2009 tres fundamentales estudios: El Mapeo Ocupacional de las Artes, un acercamiento inicial e inédito a las posibles configuraciones de las clasificaciones ocupacionales de los sectores disciplinares artísticos más amplios en el país; los Estudios de Contexto de las Artes realizados primeramente en La Paz-El Alto, Cochabamba, y Santa Cruz, y posteriormente en el Sur del país (Tarija, Potosí, Sucre), que buscaban determinar las principales demandas y necesidades formativas de los artistas en estas regiones.

El Estudio de Contexto supone la aplicación de una metodología, técnicas y herramientas, que FAUTAPO ha venido realizando con éxito para diversos sectores de la educación, universidades y centros de formación del país, y que el ProAa ha venido adaptando al sector artístico de acuerdo con las particularidades que este posee.

Los primeros Estudios de Contexto (en adelante también "EC") que ha realizado el ProAa, han arrojado resultados importantes, entre ellos la prioridad que los diversos actores del arte boliviano le asignan al sector cinematográfico y audiovisual en tanto campo con amplio potencial, no sólo en términos creativos, sino sobre todo en términos de producción y generación de fuentes laborales, y por consiguiente una amplia necesidad formativa para encarar su devenir de modo óptimo.

Con esos antecedentes, este año 2010 el ProAa decide profundizar en la investigación de las demandas formativas del sector del Cine y Audiovisuales (en adelante "Cine y AV") tomando como referente piloto un centro de formación de La Paz, ciudad con un peso específico en la producción de cine nacional, que viene formando técnicos en el área desde el 2002 como es la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales – ECA.

Este Estudio de Contexto se lo realizó entre septiembre y noviembre del presente año, con el fin de determinar las necesidades y demandas formativas del sector del Cine y AV como parte esencial de los procedimientos que FAUTAPO desarrolla en función a la certificación por competencias, el diseño de la macro currícula y de la micro currícula de los centros formativos con los que coadyuva. De este modo, los resultados del EC de Cine y AV podrán servir no solamente al centro de formación piloto sino a los demás grupos de interés que requieran esta información.

Este documento expresa en sus diferentes capítulos, el contexto socio político, el contexto disciplinar, el contexto profesional y el contexto laboral en los que se desarrollan las actuales y futura inmediatas demandas formativas del sector del Cine y AV en Bolivia, haciendo mención también a las tendencias globales de las que el contexto nacional no puede abstraerse.

En función a esa investigación, se utilizó fundamentalmente la metodología SAS2 (Social Análisis System) que FAUTAPO de ordinario la aplica a los Estudios de Contexto, habiendo el ProAa adaptado algunas

herramienta de recolección de datos en razón del sujeto de estudio que es un área productiva y a la vez artística.

De modo paralelo al EC, que busca determinar la **demanda formativa**, se realizó un Diagnóstico Inicial (DI), que busca determinar el estado actual de la **oferta formativa** del centro de formación piloto. Ambos, EC y DI si bien son investigaciones independientes, forman parte del procedimiento global que FAUTAPO realiza para la gestión de la Macro currícula en función a la implementación de la Formación Basada en Competencias (FBC). El DI forma parte de los anexos de este documento.

## **B. Objetivo y Alcance del Estudio**

### **1. Objetivo**

Identificar y analizar de manera sistemática la demanda formativa del sector del Cine y AV en el contexto local, actual y futuro, que permita acercar la oferta educativa a las necesidades productivas y de la sociedad en general, proporcionando elementos para la mejora del proyecto curricular de la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales.

### **2. Alcances**

La delimitación geográfica del presente estudio comprende principalmente la ciudad de La Paz, donde se concentran gran parte de los trabajadores de Cine según los

datos oficiales del CONACINE<sup>1</sup>, además de ser el área natural de acción de la ECA. Sin embargo, se realizaron también algunas entrevistas y encuestas a trabajadores y expertos de Cochabamba cuyas actividades de algún modo están vinculadas con La Paz.

Si bien existen varias posiciones conceptuales respecto a los linderos de las artes cinematográficas y las audiovisuales en general, a efectos de este estudio nos basamos fundamentalmente en la clasificación del Mapeo Ocupacional de las Áreas Artísticas Productivas realizada por FAUTAPO entre el 2008 y 2009<sup>2</sup> en la que el Audiovisual es el "*área artística productiva*" genérico, donde el Cine y el Video son las grandes "*áreas ocupacionales*" en las que se desenvuelven diversas especialidades creativas y funcionales coherentes con una cadena de valor. Sin embargo, también se utiliza en el presente estudio el término "Cine y Audiovisuales" (Cine y AV) de modo genérico por estar así también aceptado y usado por la comunidad local.

Otra apreciación importante para definir el alcance del presente EC, es el abordamiento a las áreas ocupacionales del Cine y AV en cuyo desarrollo los componentes creativos y artísticos son definitorios.

En ese marco, caben tanto la producción comercial con componentes creativos/artísticos así como la meramente artística como el llamado "*cine-arte*" que "no obstante, como hecho artístico, debe entenderse situado al menos en el paradigma de las artes tradicionales (que están ligadas a)

---

<sup>1</sup> Ver en Anexos: Lista de cineastas, documentalistas, productoras y trabajadores del audiovisual; Informe del CONACINE en 4 de octubre de 2010.

<sup>2</sup> FAUTAPO; "Estudio de Mapeo Ocupacional de las Áreas Artísticas Productivas"; La Paz, octubre de 2009.

modos de gestación industrial..."<sup>3</sup>, requiriendo tanto de presupuestos como de equipos de trabajadores y tecnología especializados.

En ese sentido, deslindamos por ejemplo al *video-arte*, que es generalmente una producción individual, puramente estética, más próxima a las artes visuales que a las artes audiovisuales, como claramente se ha clasificado también en el Mapeo Ocupacional referido previamente<sup>4</sup>. Por otro lado deslindamos a los productos que si bien son audiovisuales en cierta proporción, con componentes creativos/artísticos, son esencialmente multimediales, y por tanto correspondientes más propiamente al área de las artes multimedia, como los videojuegos.

Para finalizar estas consideraciones conceptuales que nos permiten definir los alcances del estudio, citamos una distinción que realiza Sam Cameron en razón a criterios económicos:

"...Es importante distinguir entre la industria del Cine y la industria Audiovisual (de películas). Por razones obvias, la primera no puede existir sin la última, pero ésta hace circular muchos productos que nunca llegarán a los cines. Gracias al avance tecnológico, los consumidores pueden comprar Dvds y videos de películas que no se han estrenado en la gran pantalla. También pueden utilizar estas tecnologías como sustitutivos o complementarios de la asistencia al cine..."<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Pablo PONCE;; "En la intimidad de una butaca – Los espectadores y sus hábitos de consumo"; ProAa-FAUTAPO; La Paz; 2009; pg.33

<sup>4</sup> FAUTAPO; "Estudio de Mapeo Ocupacional ..."; Ibid em.

<sup>5</sup> Ruth TOWSE; "Manual de Economía de la Cultura"; Ed. Datautor; Madrid, 2005; Cap. X, pg.137

Vale decir, que en esta investigación consideramos a los artistas que realizan películas para presentarse en salas de cine, y también a quienes generan otro tipo de productos y estrategias de distribución/exhibición (ej: documentales, cortos de ficción, docu-ficción, series, etc.).

Todo lo anterior nos permite delimitar la aplicación de las herramientas del estudio a los principales grupos de interés del sector del Cine y AV identificados en el Mapeo de Actores o Grupos de Interés (anexo) con fines puramente metodológicos, coherentes a las líneas de base del Programa de Apoyo a las Artes (ProAa)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> El Programa de Apoyo al Arte surge para fortalecer la cadena de valor del arte, que abarca desde la creación de la obra artística hasta su consumo, e involucra diversas entidades y actores.

Es importante destacar que el núcleo del ProAa se desprende de una de las fortalezas y experiencias en Educación de la Fundación Fautapo, asentada en el enfoque de Formación Basada en Competencias. Este enfoque promueve una educación que implica el desarrollo de conocimientos (saber conocer), habilidades (saber hacer) y actitudes (saber ser), que pueden ser evaluables, medibles y calificables, sentando la base de la certificación a través del SNCC. Este apoyo al arte, con un fuerte componente en educación, no pretende homogenizar las creaciones y producciones artísticas, sino expandir el alcance de las mismas, pudiendo ser vehículos pertinentes para la comunicación de nuevas percepciones que enriquezcan el desarrollo integral de las personas en general y de los estudiantes en particular. ([www.fundacionautapo.org](http://www.fundacionautapo.org))

## C. Metodología

La presente investigación asume un enfoque metodológico prioritariamente cualitativo con el fin de determinar la demanda formativa actual y su tendencia. Sin embargo, también se utilizaron herramientas de recolección de datos cuantitativos, por lo que en algunas etapas de la investigación se utiliza un Enfoque Mixto (método cualitativo y cuantitativo)<sup>7</sup>

Las principales herramientas de recolección de datos fueron la encuesta, la entrevista, y la revisión documental.

Debido a que iniciamos la investigación sobre un ámbito del que existe poca información sistematizada, la decisión metodológica inicial fue el levantamiento de un Mapeo de Actores o Grupos de Interés (o *stakeholders*) con el objetivo de tener un panorama de los protagonistas más notorios del contexto a estudiar en el territorio delimitado. Con este fin, y también para determinar el muestreo, se utilizó la metodología y herramientas SAS2 (Sistemas de Análisis Social), desarrollada por Jaques Chevalier y recomendada por su efectividad por FAUTAPO<sup>8</sup>

Por último, una vez obtenidos y sistematizados los resultados de la investigación, se presenta el informe (que es el presente documento) para ser analizados y revisados con un los *stakeholders*, seleccionados por muestreo, en una Mesa Multi-Sectorial con la metodología desarrollada por

---

<sup>7</sup> Roberto HERNÁNDEZ SAMPIERI, et al.; "Metodología de la investigación"; Ed. Mc Graw Hill; 4ta ed.; México DF, 2006

<sup>8</sup> [www.sas2.net](http://www.sas2.net) y ver anexo

FAUTAPO para identificar los nudos problematizadores de las principales demandas del contexto.

## **1. Mapeo de Actores o Grupos de Interés (*stakeholders*)**

Consiste en identificar las personas o grupos de personas que tienen un interés y/o incidencia directos en el ámbito estudiado y sus resultados.

Este viene a ser el primer paso metodológico, puesto que no se encontraron datos sistematizados y actualizados que ayuden a definir el panorama del contexto que se investiga. Como se dijo, se utilizaron las técnicas de la metodología SAS2 para este efecto, y en base a éste posteriormente estimar la población y la extracción del muestreo.

En este primer paso se utilizó específicamente la herramienta denominada *Identificación Nominal* (de los actores, grupos de interés o *stakeholders*).<sup>9</sup>

Cabe mencionar que también se realizó la revisión documental de los Estudios de Contexto de las Artes realizadas por el ProAa, la primera en el eje troncal y la segunda en el sur del país, para estimar la población de los trabajadores del Cine y AV en la ciudad de La Paz. Con este mismo propósito acudimos a los registros oficiales del CONACINE<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ver anexo, metodología SAS2

<sup>10</sup> En acatamiento a los Artículos 3º y 7º de la Ley General del Cine y su Decreto Reglamentario, las Productoras Nacionales y Empresas Comercializadoras de Filmes y productos audiovisuales deberán registrarse ante el CONACINE.

El resultado de este mapeo se encuentra en el Reporte del Mapeo de Actores o Grupos de Interés anexo<sup>11</sup>

## 2. Población y muestra

El Mapeo de Actores o Grupos de Interés realizado de acuerdo a la metodología SAS2, como dijimos anteriormente ha servido también para realizar la estimación de la población de estudio en la ciudad de La Paz.

Para ello se acudió a diversas fuentes de información y registros, como las mencionadas en el anterior punto, habiendo llegado a estimar la siguiente población:

<b>FUENTE</b>	<b>POBLACION ESTIMADA (personas)</b>
Estimación de población artística general (en el Eje Troncal) Estudio de Contexto del Arte en las ciudades de La Paz, El Alto, Santa Cruz, y Cochabamba (ProAa, FAUTAPO, 2008-2009)	3000
Estimación de población artística general (en el Sur) Estudio de Contexto del Arte en las ciudades de Sucre, Tarija, y Potosí (ProAa, FAUTAPO, 2009)	2900
Estimación de población del área artística Audiovisual – promedio por ciudad	300

<sup>11</sup> Ver reporte en anexo.

Tomando en cuenta los datos de las fuentes mencionadas arriba.	
Registro CONACINE 2010 (nacional) <sup>12</sup>	47 individuales 9 Empresas
<b>Estimación final población artística Audiovisual - La Paz</b>	<b>500</b>

A partir de esta estimación poblacional del sector del Cine y AV de la ciudad de La Paz, se extrajo una muestra siguiendo la Metodología SAS2, en particular la herramienta *Muestreo de Actores* y la técnica del *Muestreo Estratificado al Azar*, consistente en dividir la población en grupos que no se superpongan y en los que sus miembros compartan características importantes. A estos grupos se les denomina 'estratos'<sup>13</sup>.

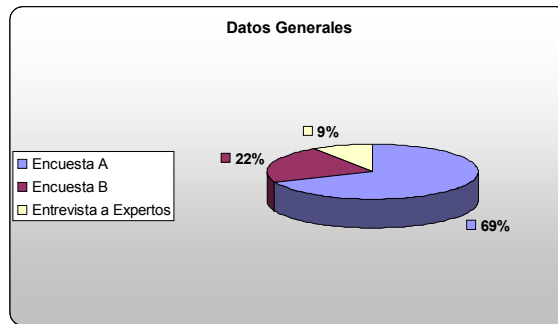
Dicho muestreo sigue la recomendación del SAS2 de extraer una muestra mínimamente del 5% por cada población de entre 500 y 1000 personas. Nuestra muestra es de **12.8%**, excediendo dicho porcentaje mínimo, y se compone con los siguientes criterios de estratificación, así:

<b>INSTRUMENTO</b>	<b>ESTRATOS</b>	<b>PERSONAS</b>
Encuesta A	Pre-Producción Producción Post-Producción	<b>44</b>
Encuesta B	Centros de: Producción Investigación/formación/	<b>14</b>

<sup>12</sup> Ver en Anexos: Lista de cineastas, documentalistas, productoras y trabajadores del audiovisual; Informe del CONACINE en 4 de octubre de 2010.

<sup>13</sup> Ver anexo, metodología SAS2

	difusión	
Entrevista a expertos (método DELPHI)	Profesionales y académicos expertos	<b>6</b>
<b>TOTAL MUESTRA (12.8%)</b>		<b>64</b>



Cabe anotar aquí que, como se verá más adelante en los gráficos de los resultados obtenidos, los estratos de la población encuestada poseen valores cuantitativos diferentes, debido a los siguientes criterios:

- Cantidad, proporción y diversidad de disciplinas que se desarrollan dentro de cada estrato.
- Cantidad de actores en cada disciplina (p.ej: la proporción de productores ejecutivos es naturalmente más alta que sonidistas)

Estos criterios siguen la recomendación de la metodología SAS2, en su técnica de *muestreo estratificado al azar*, que establece que se "puede adaptar el tamaño de cada muestra

al azar para que refleje la parte que cada categoría o estrato representa dentro de la población total.”

Finalmente, para la identificación de *informantes clave*, en función a la aplicación de las entrevistas, se utilizó también la *Identificación Nominal* propuesta por la metodología SAS2, en específico las técnicas de *Identificación por parte de expertos* y la *identificación por parte de otros actores*<sup>14</sup>.

### **3. Encuestas y Entrevistas**

En coordinación con el ProAa de FAUTAPO se adaptó al sector de Cine y AV el diseño dos tipos de encuestas y una guía de entrevista: <sup>15</sup>

#### **Encuesta A**

Destinada a trabajadores de las distintas disciplinas de los 3 estratos identificados (pre-producción, producción, post-producción), estén en función (trabajando), en producción intermitente, o en un paro circunstancial. Esta fue la encuesta más aplicada<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Ibid.em.

<sup>15</sup> Fichas en anexos

<sup>16</sup> Los términos “*Trabajadores*”, “*profesionales*” en este estudio se refieren a todos los artistas que producen obra sean o no titulados, y exista o no una relación contractual obrero-patronal en términos convencionales.

El término “*intermitencia*” es un concepto introducido por el investigador francés Xavier Greffe, y se refiere a una característica propia del trabajador creativo y artístico que por cuya naturaleza no entra en paro definitivo, sino eventual, porque

Se aplicaron 44 encuestas en total, de acuerdo a la estratificación referida anteriormente, obteniendo en cuadros generales la siguiente población en términos género-generacional.

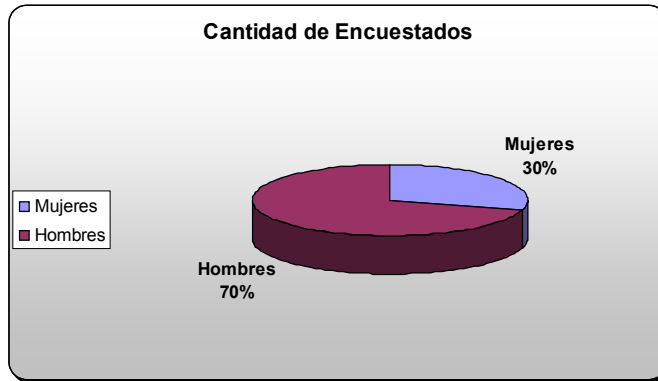


Fig. 1 Cantidad/género de encuestados

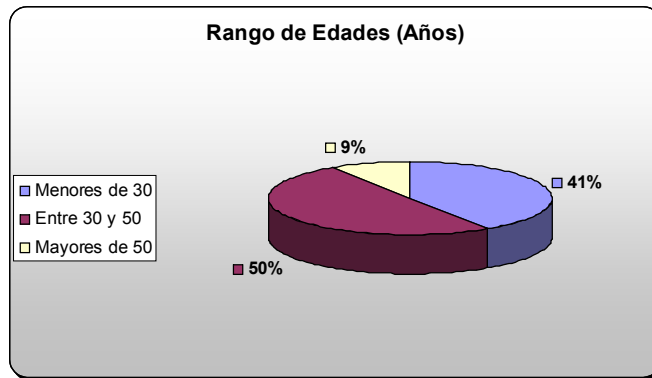


Fig. 2 Rango de edades (Años)

---

la condición de "artista" no se la pierde en función al paro productivo como en otras áreas laborales.

## Encuesta B

Esta encuesta se destinó a Directores, Responsables y/o Gerentes de unidades de trabajo ("Unidades Empleadoras"), sean del sector público o privado, lucrativo o no lucrativo, parcial o totalmente ligados al sector del Cine y AV.

Esta encuesta asume a los encuestados como tomadores de decisión en instituciones ("empleadores potenciales") que trabajan directa o indirectamente con los artistas del audiovisual, medie o no una relación contractual obrero patronal en términos convencionales, considerando la naturaleza específica de este sector artístico, diferente a otras áreas productivas no artísticas. Se aplicaron 14 encuestas en total, a los siguientes estratos (rubros de empleadores):

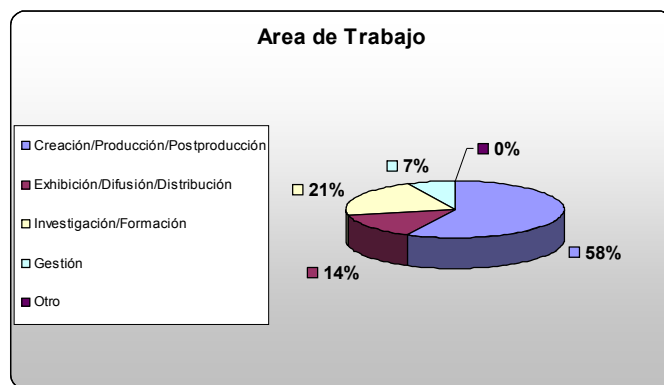


Fig. 34 Rubro Laboral

## Entrevista a Expertos

Siguiendo la metodología DELPHI propuesta por FAUTAPO, se diseñó una entrevista con preguntas abiertas, que la aplicamos a expertos profesionales, académicos, laborales, que identificamos mediante las técnicas de *identificación de informantes clave* referidas anteriormente.

Esta entrevista la aplicamos a los siguientes expertos, en orden cronológico:

Nombre	Expertise
Martín Salas Terán	Master en Guión Cinematográfico iberoamericano. FIA & Universidad Mendez Pelayo (Valencia-España) Master en Cine. Universidad de Bergen (Noruega) y Escuela Internacional de Cine y TV, de San Antonio de los Baños (Cuba) Actualmente Coordinador Académico de la Escuela de Cine La Fábrica.
Sergio Antezana Juárez	Director y productor de Cine con más de 25 años de experiencia. Premio Nacional de Culturas 2009
Pablo Ponce	Comunicador con especialidad en Audiovisual. Guionista e Investigador de Contenidos y Audiencias de Cine Formación en la Universidad Católica Boliviana y Universidad de Nancy (Francia) Consultor de la SGAE para el Diccionario de Cine Latinoamericano
César Pérez Hurtado	Director Ejecutivo del CONACINE Experto Director de Fotografía, entre otras.
Elizabeth Carrasco	Experiencia de 20 años en el cine boliviano.

	<p>Experta en Historia y Archivos del Centro de Documentación de la Cinemateca Boliviana</p> <p>Experta en Difusión y Educación cinematográfica.</p>
Ernesto Guevara	<p>Productor, investigador y docente universitario de Cine y Audiovisual.</p> <p>Universidad Católica Boliviana.</p>

#### **4. Revisión documental**

Como parte de la metodología cualitativa, se recurrió a técnicas como la revisión documental y bibliográfica, principalmente para la obtención de datos e información sobre los contextos (actuales y las tendencias) socio-político y económico en el que se desenvuelve el sector del Cine y AV.

Entre estos, consultamos bibliografía, registros e investigaciones relacionadas; documentos del marco legal y político sectorial; documentos sobre la industria del Cine y AV, mercados, audiencias; estudios y estadísticas de la UNESCO; documentos sobre experiencias relacionadas y estrategias curriculares y de formación en general de otros centros de formación a nivel internacional, entre otra documentación.

#### **5. Mesa Multi-sectorial**

Siguiendo la metodología de FAUTAPO, se desarrolló la última etapa de la investigación con la realización de la Mesa Multi-sectorial el 11 de noviembre de 2010, presentando los resultados obtenidos a participantes representativos de los

distintos grupos de interés, tomados por muestreo aleatorio estratificado. Este grupo focal contó con la presencia de 18 invitados y 3 técnicos del ProAa – FAUTAPO.

Una vez presentados los resultados del presente Estudio de Contexto, se procedió en primer lugar a recibir las observaciones al documento y a los resultados expuestos. Posteriormente, presentando la propuesta de las Áreas de Desempeño y Nodos Problemáticos extractados de los resultados de la investigación, se establecieron tres mesas de trabajo temático:

- Área de Desempeño: Guión
- Área de Desempeño: Producción
- Área de Desempeño: Edición - Postproducción

Los insumos producidos por parte de los participantes, se sintetizan y se incluyen al documento, principalmente en la sección de Areas de Desempeño y Nodos Problemáticos y su anexo.

## **D. Demanda formativa expresada por el contexto**

### **I. Contexto socio-político y económico en el que se desarrolla la profesión**

En este punto, realizaremos una descripción del contexto socio-político y económico en el que se enmarcan el desarrollo disciplinar, las políticas culturales, las formativas, y laborales respecto del sector del Cine y AV.

#### **1.1. Contexto Disciplinar**

El rol de la cultura en las políticas públicas ha sufrido una veloz evolución en las últimas décadas, adquiriendo un peso específico como factor de desarrollo de los pueblos.

“Si en la década de 1950 la cultura fue concebida como un obstáculo para un desarrollo unilineal, homogeneizante y prefigurado de antemano, y treinta años más tarde fue considerada como un medio para alcanzar un desarrollo integral, humano y equitativo, en la actualidad la cultura se constituye en la finalidad del desarrollo y es representada como un recurso de primer orden”<sup>17</sup> pues tal como se ha demostrado, “los Estados nacionales con una mayor participación del sector cultural en el Producto Interno Bruto (PIB), son aquellos que poseen un mayor grado de desarrollo socioeconómico, puesto que a la mayor

---

<sup>17</sup> ESCOBAR, Arturo; “La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo”; Ed. Norma; Bogotá, 1998;

participación de la cultura en el PIB, se asocia el incremento en la riqueza nacional, el progreso cualitativo del nivel educativo, la disminución en la distribución desigual de los ingresos y el mejoramiento de la calidad de vida de la población.”<sup>18</sup>

En Bolivia, entre las décadas de los 80’s y 90’s del siglo pasado, la mayoría de nuestros actuales artistas jóvenes se formaron ya en un ambiente de libertad y democracia. En los noventas, aun cuando el Estado seguía debatiéndose entre la inestabilidad económica y política, la aparición de las nuevas tecnologías de la información (TICs) influenciaron en la creación de nuevos espacios y más accesibles, de formación informal, creación, producción, distribución y consumo, en todas las artes. Este período de transición es aún más notorio en el Cine y AV, período al que los autores Andrés Laguna y Santiago Espinoza califican como “El boom de lo digital y el ocaso del celuloide”<sup>19</sup>

Este es también el tiempo cuando al impulso de los trabajadores del Cine y AV, el Estado promulgó su marco jurídico sectorial más importante, la Ley General del Cine (Ley Nº 1302 de 20 de diciembre de 1991)<sup>20</sup>, mediante el cual se establecen las políticas generales para este sector declarado de interés público, así como se crea el Consejo Nacional del Cine en calidad de Institución de derecho público.

---

<sup>18</sup> Documento CONPES 3162; “Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Hacia una ciudadanía democrática cultural”; 2001.

<sup>19</sup> Santiago ESPINOZA y Andrés LAGUNA; “El Cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)”; FAUTAPO – Ed. Gente Común; La Paz, 2009; cap. I.

<sup>20</sup> En Anexos.

Mediante esta Ley, el Estado encomienda al CONACINE la administración del Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC), que en los hechos "se tradujo en la financiación de un número significativo de largometrajes durante la década de los noventa, estando asociada, en particular, con lo que se dio a llamar 'el boom del 95' del cine boliviano...La vigencia del FFC se extendió hasta finales de los noventa, más allá de que, formalmente, continúe disponible. Las dificultades para acceder al fondo, asegurar recursos de coproducción y, más importante aún, devolver el monto recibido con la tasa de interés convenida con el CONACINE, repelieron a muchos realizadores de asumir este riesgo."<sup>21</sup>

Si bien, tanto la Ley General del Cine, la institucionalización del CONACINE y la creación del FFC, significaron tal vez la única política cultural sistemática y un intento serio de fomento estatal a un sector artístico nacional respecto de un sector artístico en particular, pronto se vieron las falencias de la conjunción de factores tan disímiles como Interés Público vs. Interés Privado, Intervención del Estado Vs. Libertad Creativa, Subvención Vs. Industria competitiva.

Los resultados, fueron positivos en cuanto al incremento de la producción cinematográfica durante la década de los noventa, pero fueron negativos en cuanto a las finanzas. Algunos cineastas financiados por el FFC incumplieron con sus deudas, y las producciones con presupuestos elevados se enfrentaron ante la realidad de una audiencia nacional pequeña, lo que hacía insostenible económicamente cualquier inversión.

---

<sup>21</sup> ESPINOZA y LAGUNA; *ibid*; pg.25

Los fondos del Programa IBERMEDIA<sup>22</sup>, ya entrados los años 2000, suplieron a los fondos ya agotados del FCC. "Sin embargo, las taras mostradas en la administración del FCC se reprodujeron y hasta agravaron en esta nueva experiencia, al punto de que el CONACINE debió iniciar más procesos legales contra los deudores a fin de presionar la devolución de los recursos"<sup>23</sup>. Ante esa situación insostenible, el Estado boliviano decidió interrumpir sus aportes. Sin embargo, el pasado año 2009, el gobierno ha oficializado la normalización de su presencia en el programa IBERMEDIA mediante el pago de sus cuotas contraídas. Actualmente el CONACINE coordina con IBERMEDIA algunos programas de formación (Ej. Becas)<sup>24</sup>.

En entrevista al Director Ejecutivo del CONACINE, César Pérez, nos dijo que es actualmente prioritario contar con un nuevo marco legal sectorial, que responda a las falencias y necesidades que se experimentaron con la Ley General del Cine que ya tiene casi 20 años.

Consultamos también al Jefe de Unidad de Industrias Culturales del hace poco creado Ministerio de Culturas, Julio

---

<sup>22</sup> El Fondo Iberoamericano de ayuda IBERMEDIA fue creado en noviembre de 1997 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Venezuela, relativa a la ejecución de un programa de estímulo a la coproducción de películas para cine y televisión en Iberoamérica; al montaje inicial de proyectos cinematográficos; a la distribución y promoción de películas en el mercado regional y a la formación de recursos humanos para la industria audiovisual. El Programa IBERMEDIA forma parte de la política audiovisual de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI). IBERMEDIA, a través de estas bases, pretende promover en sus Estados miembros y por medio de ayudas financieras, la creación de un espacio audiovisual iberoamericano.

<sup>23</sup> ESPINOZA y LAGUNA; *ibid*; pg.27

<sup>24</sup> El CONACINE actualmente está trabajando también en la implementación de acciones de formación de recursos humanos en el marco del Tratado del ALBA.

César Paredes, sobre las políticas para la industria audiovisual, informándonos del mismo modo que se requiere un nuevo marco jurídico no sólo para este sector sino para toda la política cultural que esté acorde a la nueva Constitución del Estado Plurinacional y al régimen de autonomías. Se espera que las políticas culturales en materia de industrias culturales, se enmarquen dentro lo que establezca la Ley General de las Culturas que, según la nombrada autoridad, se la proyectará durante el 2011 y que en 2 o 3 años se contaría recién con este marco legal.

Mientras tanto, el Ministerio de Culturas, a través del de la Dirección de Promoción Cultural (Viceministerio de Interculturalidad) de la cual depende la Unidad de Industrias Culturales, viene realizando algunas acciones de gestión y formación de recursos humanos de la industria audiovisual, como es el caso de las dos versiones de Bolivia Lab.<sup>25</sup>

Volviendo a la Ley General del Cine aun vigente, ésta dispone acciones para la '*cultura cinematográfica*' como parte fundamental de la política cultural pública para este sector:

***Educación audiovisual***

Art.30. El CONACINE asesorará el Ministerio de Educación y Cultura y coordinará con éste la formulación de planes y programas destinados e introducir la materia del lenguaje audiovisual en el curriculum de las normales de la formación docente.

***Formación cinematográfica***

Art.31. El Consejo Nacional de Cine (CONACINE), propiciará la creación de una escuela especializada en la formación de técnicos cinematográficos y audiovisuales, en el ámbito de las instituciones dedicadas a la educación técnica o en forma independiente.

---

<sup>25</sup> Entrevista en anexos.

### ***Carrera de cine y medios audiovisuales***

Art.32. CONACINE coordinará con las universidades existentes en el territorio nacional la creación y funcionamiento de la carrera de cine y medios audiovisuales a nivel de licenciatura.<sup>26</sup>

No obstante, desde 1991 no se ha avanzado mucho sobre esta política formativa. El actual Director Ejecutivo del CONACINE nos informó que en estos meses se comienza a coordinar con el Ministerio de Educación la inclusión de materias relativas a la cinematografía en la currícula escolar, sin embargo se prevé que el obstáculo será la resistencia, sino oposición, del magisterio<sup>27</sup>.

Por otro lado, si bien no se ha creado tampoco una escuela pública especializada en la formación de técnicos audiovisuales y cinematográficos, el CONACINE ha venido cumpliendo el mandato de los artículos citados de la Ley General del Cine, mediante los convenios interinstitucionales con las Escuelas de Cine privadas como La Fábrica y la ECA. Finalmente, el art.32 de esta ley, no tiene efecto ya que no existe la carrera de cine y medios audiovisuales en ningún tipo de universidad del país. Hubo hasta hace poco una carrera en la Universidad Católica de La Paz, que apenas licenció una promoción, y luego cerró<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> H. Congreso Nacional de la República de Bolivia; Ley N°1302, "Ley General del Cine", 20 de diciembre de 1991.

<sup>27</sup> En una reciente nota de la prensa, Roberto Aguilar, Ministro de Educación se refirió a la inclusión de al menos cuatro materias: Seguridad Ciudadana, Protección del Medio Ambiente, Sexualidad y Lucha Contra el Racismo, que, según informó el ministro de Educación, Roberto Aguilar. No se refirió a la materia de Cine. Los Tiempos 2/nov./2010

<sup>28</sup> En cuanto a la oferta formativa en Cine y AV en el país, sólo se cuentan algunos centros de formación a nivel técnico medio y técnico superior en el país (sin contar los talleres y cursos esporádicos de formación de ciertos Centros Culturales), entre los que podemos citar a ECA y CEFREC en La Paz, Escuela de Cine la Fábrica con

## **Cine Boliviano, industria audiovisual, y lo digital**

Los antecedentes que acabamos de describir, nos ayudan a determinar 3 hechos del contexto de las últimas décadas:

- A partir de la recuperación de la democracia, en Bolivia se comienza a producir más en el audiovisual.
- El incremento cuantitativo se disparó a inicios de los 90's con el advenimiento de las tecnologías digitales más accesibles y baratas que el celuloide o la cinta magnética.
- Este incremento progresivo en la producción, no ha estado gestionado con criterios de industria, lo que ocasionó la insostenibilidad del financiamiento público.

En efecto, la producción nacional fue incrementándose cuantitativamente como lo podemos ver en la siguiente tabla y gráfico.

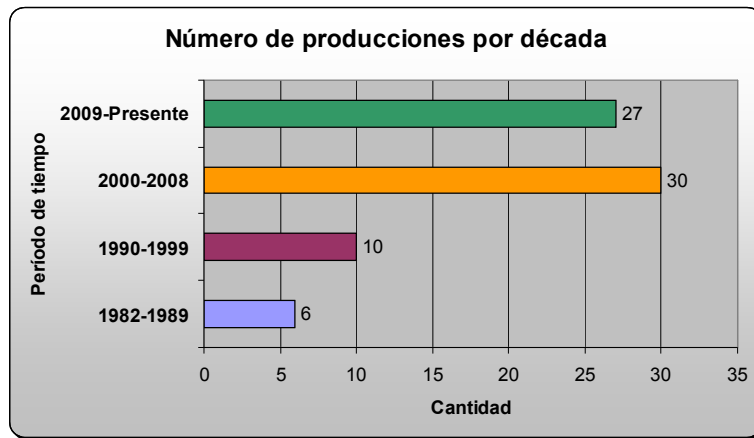
**Tabla comparativa de producción de películas bolivianas**

Período	Nº de películas (largos - ficción) estrenadas en sala
1982-1989*	6
1990-1999*	10
2000-2008*	30
2009-2010**	27

---

programas regulares en Cochabamba y Santa Cruz y recientemente abrió un programa de Diplomados de Producción y Guión en La Paz. La oferta formativa de la ECA puede ser analizada en el anexo *Diagnóstico Institucional*.

(\*) Fuente: Santiago ESPINOZA y Andrés LAGUNA; "El Cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)"; FAUTAPO – Ed. Gente Común; 2009.  
(\*\*) Fuente: Centro de Documentación de la Cinemateca Boliviana



Pese a dicha progresión cuantitativa, en general la idea de industria - si bien existen algunas experiencias fácticas más que conscientes - hasta la actualidad no ha calado en los modelos de gestión del cine boliviano. Una muestra de los efectos de esta falencia es el desajuste financiero del Fondo de Fomento al Cine, como vimos más arriba.

Al respecto, el experto entrevistado Pablo Ponce nos dice:

"El fondo de fomento cinematográfico ha sido quebrado innumerables veces. La deuda por préstamos para la filmación de películas por parte de directores y productores hacia el Estado boliviano supera los 900 000 dólares.

Esto no significa que estas producciones no se hayan ejecutado o que alguien haya huido con el presupuesto — cosas que si han pasado antes — simplemente, las películas no pudieron recuperar la inversión con recaudaciones desastrosas. La mayoría de ellas no tenía ni la mínima estrategia de mercado o producción.

Es inadmisibles, en un país con tantas carencias como el nuestro, sacrificar un millón de dólares en nombre del arte exclusivamente, sobre todo en un sector que encarándose como una Industria, podría no sólo recuperar los costos de producción sino ser altamente redituable y ni hablar del impacto que tendría en la construcción de identidades nacionales regionales, grupales.

Para esto es imprescindible que el campo cinematográfico nacional reconozca que una película está conminada a tener cierto grado de aceptación en la taquilla, por la naturaleza inherente al medio.<sup>29</sup>

Si bien los criterios industriales están más presentes en las producciones audiovisuales que en otras áreas artísticas, por el básico hecho de que en aquellas se manejan más recursos humanos, materiales, y tecnológicos, los resultados de la gestión del cine boliviano demuestran que en éste no se han manejado adecuadamente los criterios de mercado (o audiencias), y los presupuestarios, salvo contadas excepciones.

Por tanto, si bien en Bolivia no se puede hablar de una industria cinematográfica formal propiamente dicha<sup>30</sup>, según

---

<sup>29</sup> Entrevista a expertos. En anexos.

<sup>30</sup> Las industrias culturales, que hoy en día también conocemos como "industrias creativas", producen en mas bienes y servicios con un contenido artístico suficiente para ser consideradas creativas y culturalmente significativas. Su principal característica es la de combinar contenidos culturales con la producción a escala industrial. El componente cultural procede mayoritariamente del empleo de artistas (creadores, actores, técnicos)..., pero también podemos hallarlo en el significado

el analista Pablo Ponce, al menos deberían adoptarse los criterios mínimos de la industria.

Una posición distinta es esgrimida por el Director de cine Sergio Antezana, quien defiende los fondos públicos de fomento en tanto inversión social que debe hacer el Estado para cumplir fines culturales y generar empleo.

“El gran drama y cuello de botella para el cine independiente mundial es que el cine independiente no es un negocio.

Los Estados para defender sus espacios, su cultura, su cine, han creado fondos. En la mayoría de los países europeos y latinoamericanos se cuentan con fondos públicos para fomentar una pequeña industria. Por ejemplo Argentina tiene un fondo de 50 millones de DLS al año, y producen unas 40 a 50 películas por año, y da trabajo a actores, técnicos, etc., lo hacen seriamente al punto que ganaron el año pasado un Oscar.

El Fondo que se creó en Bolivia no funcionó porque los cineastas no podían devolver los créditos, no porque no quisiesen, sino porque la taquilla era muy baja.

Lo que creo que ahora hay que tener en cuenta son 2 cosas: primero la formación y segundo los fondos. No sirve de nada tener cien mil técnicos pero no tener los fondos para crear empleos, sería incurrir en el error de las universidades que generan miles de abogados pero no existen las fuentes de trabajo. Se sabe de antemano que los fondos de fomento para el cine independiente son fondos no retornables, así que es una inversión social de parte del Estado para crear trabajo e incentivar su cultura.”<sup>31</sup>

---

social que va ligado al consumo de esos bienes... La posibilidad de producción en masa se debe al desarrollo de tecnologías (impresión, grabación de sonido fotografía, película, video, Internet, digitalización). (Ruth TOWSE; “Manual de Economía de la Cultura”; Cap.XXXIV)

<sup>31</sup> Ver entrevista en Anexos

En el caso de las producciones audiovisuales no cinematográficas, en las que el financiamiento es casi en su totalidad financiamiento privado, se observan desarrollos más sostenibles económicamente, porque los productos están generalmente orientados al mercado<sup>32</sup> (Ej: documentales, publicidad, video-clips, etc.)

Si bien, la tecnología digital ha permitido la democratización en la producción y consumo del cine, existe el riesgo de que la conjunción de los factores de la accesibilidad digital + desatención a los criterios industriales mínimos (ej. Mercado) afecte también a la calidad de los productos cinematográficos bolivianos y sea siempre la subvención estatal la que asuma dicho riesgo.

Así opina el cineasta Antonio Eguino, quien se refirió sobre este tema en la revista La Esquina de la Cinemateca (citada por ESPINOZA y LAGUNA):

“(en) Las nuevas producciones, ahora en formato digital, utilizan la tecnología que facilita la producción haciéndola mucho más económica y más rápida, en muchos casos conlleva el riesgo del poco rigor cinematográfico y el apresuramiento en el proceso de maduración de los guiones que se llevan adelante, con resultados inmaduros”<sup>33</sup>

En este mismo sentido, la responsable de documentación y archivos de la Cinemateca Boliviana, nos hizo saber en una entrevista que si bien en los últimos años

---

<sup>32</sup> Al referirnos a “Mercado” incluimos los conceptos de “audiencias” y “consumo cultural”

<sup>33</sup> ESPINOZA y LAGUNA; pg. 34

ha crecido el número de películas estrenadas, la calidad de muchas es preocupante.

“La Cinemateca va a establecer algunos requisitos, principalmente legales, para que las películas que se propongan en la Cinemateca, cuenten por lo menos con el aval de nacionalidad que se tramita en el CONACINE. Hasta ahora la Cinemateca ha tenido una política demasiado abierta para la recepción de películas nacionales, y con la nueva Directora se pretende poner orden sobre esto, realizar una curaduría previa, porque no solo se busca mejorar la oferta al público de la cinemateca, sino también porque el exhibir películas sin estándares mínimos de calidad, al final juega en contra del mismo cine nacional, hay mucha gente que sale de algunas películas y pide la devolución de la entrada porque se siente estafada... Hay una falta de rigor alarmante en algunas películas, y estas en lugar de atraer más público lo están alejando del cine boliviano. En este sentido la función de la Cinemateca es más bien fomentar que se haga buen cine.”<sup>34</sup>

El periodista cultural Rodrigo Antezana, recientemente publicó un análisis sobre el cine como industria, y sobre el tema se refiere de este modo:

“En más de una ocasión he escuchado el comentario desdeñoso, en tono de queja, de que el Estado, en Bolivia, no apoya a la industria del cine. Faltaría eso más, con el desastroso estado de hospitales y colegios, que el estado se meta a poner dinero (en el cine)... En todo el mundo, excepto en Estados Unidos y Francia, el cine es industria pobre. En el Reino Unido existe un índice de paro entre los actores de 70 al 80 %. Incluso en los Estados Unidos varía del 60 al 80 %. Por cada persona que “lo logra” tenemos una interminable lista de personas que no lo lograron; aunque siguen intentándolo. En Estados Unidos, por cada película de Hollywood que triunfa, por cada actor, hay muchas más producciones hechas para

---

<sup>34</sup> Entrevista en anexos.

televisión, o del llamado cine independiente, que dependen de presupuestos moderados, tanto para actores como para el equipo de producción. Toda esa gente está trabajando en cine, haciendo películas, ninguno se hace rico. Ninguno pide limosna al Estado. Como ellos, existen industrias en todo el mundo, desde Turquía hasta Egipto, pasando por muy saludables negocios en Nigeria, Filipinas y otros. El cine de la India puede tener a muchos millonarios a la cabeza, desde compositores hasta actores, y directores, igual en Hong Kong, o Japón, (pero el resto de la planilla) es sólo gente que trabaja en el medio, ganando su mensualidad. Todos aquellos que han logrado un éxito decente en la producción cinematográfica; con excepción de Francia, lo hicieron vendiendo su producto al público. Cada país construyó una industria proporcional al tamaño de su mercado nacional..."<sup>35</sup>

Por otro lado, una estrategia encontrada en el cine nacional para amortizar riesgos en la inversión, especialmente para las películas de alto presupuesto, ha sido la coproducción (binacional o multinacional), de modo que el mismo mercado de exhibición se amplía otorgando mayores posibilidades de retorno financiero. Estos casos son relativamente muy pocos, entre los que se pueden citar por ejemplo las películas de los realizadores Paolo Agazzi y Juan Carlos Valdivia.

Finalmente, cabe señalar que existen también círculos alternativos de formación, producción y exhibición, generalmente no comerciales, que están sustentados por sistemas comunitarios o por ONGs. Esta área del audiovisual tiene fines preeminentemente sociales y educativos. Hablamos por ejemplo de experiencias del Cine y AV indígena (Ej. CEFREC), comunitario, pedagógico, investigativo (Ej. CEDIB), por citar algunas.

---

<sup>35</sup> Rodrigo ANTEZANA P.; "Cine: la industria pobre"; Los Tiempos 24/10/2010

## **Tendencias**

El así llamado "boom del 95" en el cine nacional coincidente con los cambios tecnológicos en los medios de producción hacia lo digital, no fue el inicio de la profesionalización de los cineastas bolivianos, fue más bien "la carta de presentación de una generación de cineastas académicamente formados en el exterior del país (Loayza en Cuba, Valdivia en Estados Unidos, Márquez en Europa). No es que hasta entonces la cinematografía nacional estuviera sólo dominada por empíricos, siendo que Sanjinés, Eguino y Agazzi, por citar algunos nombres, ya tenían experiencia académica en este sentido; pero lo cierto es que la profesionalización recién se hizo constante desde los noventa, acentuándose aún más en los primeros años del nuevo milenio, aunque no sin excepciones."<sup>36</sup>

Antes de la generación de profesionales del "boom del 95", en las producciones nacionales muchas veces se recurría a técnicos extranjeros, pero a partir de los noventa del siglo pasado se empezó a notar más presencia nacional de técnicos nacionales, académicos o empíricos, y a formar una nueva camada a través de escuelas de cine como La Fábrica en Cochabamba, fundada por Roberto Lanza, y la ECA en La Paz, iniciada entre otros por Gustavo Portocarrero y Germán Monje, todos estos formados académicamente en Cuba.

El resultado es que actualmente se cuenta con más capital social nacional en el sector que hace 20 años, pero al

---

<sup>36</sup> ESPINOZA y LAGUNA; *ibid.*; pg.37

mismo tiempo las necesidades, falencias y tendencias hacen evidente que en el cine nacional se requiere aún más formación y especialización. Algunas de las falencias ya las identificamos más arriba, relativas a la calidad y a la ausencia de criterios industriales en la gestión de la producción cinematográfica. Los resultados de las encuestas que veremos más adelante nos precisarán con más detalle las necesidades formativas, pero ahora veamos otras tendencias identificadas en las que las va a desenvolverse este sector.

### **a. Tecnología y exhibición**

*"hoy más gente ve más películas que nunca antes en la historia, sólo que no las ve en las salas."<sup>37</sup>*

Al margen de los cambios tecnológicos para la producción ya referidos anteriormente, la evolución de los formatos ha cambiado también la forma de exhibir/distribuir/consumir los productos audiovisuales.

Tradicionalmente el cine ha estado ligado a las salas de proyección, sin embargo hoy día se deben tener presentes los siguientes factores:

mayor producción = mayor oferta

mayor oferta = menos tiempo disponible de consumo

menor tiempo de consumo = formatos más inmediatos

---

<sup>37</sup> Pedro SUSZ; Tendencias, La Razón 24/oct./2010

En este sentido, la forma (o formato) del consumo de los productos audiovisuales tiene una tendencia dinámica. En Estados Unidos "en 1980, aproximadamente el 50% de los ingresos de un filme procedía del mercado de la gran pantalla (doméstico e internacional). En 1995 dicho porcentaje había caído hasta sólo el 25%"<sup>38</sup>. Mientras que en Bolivia, el número de salas de cine descendió de 240 a 40 entre 1984 y 2001, y a 25 en 2006<sup>39</sup>, cifra sólo aumentada entre 2007 y 2010 con la creación de las multisalas que responden a otro formato de consumo.

<b>Dinámica de la tendencia de formatos de consumo del Cine y AV (últimos 50 años)</b>
Salas de cine (celuloide)
Televisión abierta
Televisión cable
Televisión pay-per-view
Reproductores de video (Beta, VHS)
DVD-VCD
Salas de proyección digital
Internet y multimedia
Blu-ray

La disminución de asistentes a las salas de cine, como podemos ver no sólo es un fenómeno en el país, sino a nivel global a causa de los cambios tecnológicos que afectan tanto a la forma de producir como a la de consumir, pero también debido a lo que Sam Cameron denomina "*sustitutivos del consumo*", entre los más importantes: programas la Tv, deportes de masas, música pop, y más recientemente los videojuegos, contenidos de otra índole en soporte DVD o Internet, y hobbies como el bricolaje<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Ruth TOWSE; Ibid.; pg.434

<sup>39</sup> ESPINOZA y LAGUNA; Ibid.; pg.46

<sup>40</sup> Ruth TOWSE; Ibid.; pgs.138-139

Otro factor importante que explica la inasistencia a las salas de cine o al consumo de largometrajes, como esbozamos anteriormente, es el factor tiempo. En las sociedades donde el consumo doméstico u otros sustitutos de las películas es creciente, se debe a un fenómeno relativo al valor económico del tiempo, puesto que "tanto la música pop como el video y la televisión ofrecen mayores posibilidades para un consumo libre, mientras que ir al cine requiere un bloque de tiempo determinado: una película dura habitualmente 90 minutos, sin tener en cuenta el tiempo empleado en ir y volver del cine"<sup>41</sup>. En la economía cultural, existen instrumentos de medición de la inversión del consumo, compuesta no solo por el valor del producto consumido, sino en el tiempo y medios dispuestos para llegar a él.

Esta modalidad de consumo *nontheatrical* (fuera de la sala de cine), en nuestro país ha adoptado con mucho más notoriedad, por su bajo costo comparativo, el formato DVD pirata, lo cual es considerado por los cineastas como "uno de los daños colaterales más nocivos que ha dado lugar a la masificación de las nuevas tecnologías de consumo de cine. Obviamente, se le observa su carácter ilegal y el hecho de que despoje a los realizadores los ya de por sí limitados recursos económicos que podrían recuperar mediante la exhibición en sala y/o la venta de copias originales de DVD"<sup>42</sup>

La piratería en Bolivia es producto de la ineffectividad en la aplicación de la Ley de Derecho de Autor (Ley N°1322,

---

<sup>41</sup> Ruth TOWSE; Ibid. em.

<sup>42</sup> ESPINOZA y LAGUNA; Ibid.; pg.61

de 1992) y la débil institucionalidad, que afecta sobre todo a las industrias culturales como la música y los audiovisuales. Existieron algunos intentos de negociación con los comerciantes de copias ilegales, sin embargo existe una impunidad sin visos de solución. Al ser un terreno informal e ilegal, no existen datos certeros sobre la pérdida económica que genera la piratería en el audiovisual boliviano. Sin embargo, la cifra promedio del consumo legal en sala de cine para una película boliviana no excede del tope 150-300 mil dólares (en las recaudaciones más exitosas)<sup>43</sup>.

En este sentido, una tendencia mundial por parte de las industrias creativas vulnerables a la piratería o por otro lado al monopolio corporativo de la propiedad intelectual, es optar por modelos de negocio basados en el *Copyleft*<sup>44</sup>, que se trata de licencias de derecho de autor más flexibles y que permiten cierta autonomía de gestión. Sin embargo, en nuestro país estos sistemas son aún desconocidos casi en la totalidad de los sectores artísticos y mucho más por las instancias estatales, pero podrían en un futuro ser una alternativa a los problemas de la propiedad intelectual tradicional.

## **b. Tendencias del contenido**

Hoy en día la gente tiene más cultura de la imagen, por los medios con los que ahora se disponen y que antes no existían. "La gente en Bolivia ya sabe diferenciar, qué está bien actuado o mal actuado, qué película tiene buen sonido o

---

<sup>43</sup> Estudio Dinámica de la Cultura, citado por ESPINOZA y LAGUNA; Ibid.; pg.47

<sup>44</sup> Ver [ww.fundacioncopyleft.org](http://ww.fundacioncopyleft.org) y [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org)

no. Lo mismo ocurre con el lenguaje visual, el público boliviano está acostumbrado a la calidad técnica visual del cine americano, y en general a parámetros internacionales”<sup>45</sup>.

Según los expertos entrevistados, actualmente, la tendencia del contenido de la producción nacional que prefiere el público boliviano, gira en torno a temáticas costumbristas y la comedia. Estos pueden llegar a considerarse los géneros más rentables para el cine boliviano, pero al mismo tiempo un obstáculo para abrir otros mercados ya que el lenguaje y la estética son casi solo comprensibles para los nacionales.

Los cambios expuestos sobre los modos de producción y consumo de los audiovisuales, principalmente generados por el desarrollo de los medios tecnológicos, están también haciendo ver que existirán importantes cambios de paradigmas de creación de los contenidos, que estarán ligados intrínsecamente a los medios de exhibición/distribución y a las demandas de las audiencias.

El experto entrevistado, Martín Salas, nos dice que en un futuro cercano ya no se producirá solamente el filme, sino todo un “mundo ficcional”, esta tendencia se denomina “*transmedia*”

“Ya no se va a contar una historia sólo a través de la película, sino que esta historia se va a extender a otros medios, como el Internet, las redes sociales. La película sólo va a ser un componente de ese mundo ficcional.

---

<sup>45</sup> Entrevista a Sergio Antezana, en Anexos.

La televisión y el Internet van a unificarse y eso va a cambiar el modo de consumo de la gente<sup>46</sup>

Por esto, se estima que la formación para el nuevo contexto "transmedia"<sup>47</sup> requerirá de expertos en todas las plataformas que componen ese "mundo ficcional" y también de guionistas y productores que conozcan estos nuevos terrenos y posibilidades.

### **c. Tendencias del mercado actual**

El Instituto de Estadística de la UNESCO, en 2005 publicó un estudio trascendental para las industrias culturales principalmente de los países en desarrollo. Se trata del estudio estadístico de los flujos comerciales de los bienes culturales a nivel mundial "*International flows of selected cultural goods and services*", subtítulo "lo que los países en desarrollo están perdiendo"<sup>48</sup>.

Este estudio coloca a los productos audiovisuales entre los de mayor crecimiento en el comercio internacional. Sin embargo advierte que Latinoamérica ha cedido un amplio terreno en la oferta de productos de este tipo a un mercado con un amplio potencial de consumo, monopolizado casi exclusivamente por Estados Unidos, el Reino Unido, India y China. Existe un desbalance muy grande entre lo que Latinoamérica produce y lo que consume.

---

<sup>46</sup> Entrevista a Martín Salas; en Anexos.

<sup>47</sup> Una de las primeras obras transmedia, es "Metro 2033" basada en el libro de Dmitry Glukhovsky

<sup>48</sup> UNESCO; "*International flows of selected cultural goods and services*"; Instituto de Estadística de UNESCO.

El experto boliviano Pablo Ponce, quien ha investigado el mercado nacional de los audiovisuales, propone:

“Los espectadores actualmente, en particular el segmento dominante del mercado —menores de 24 años— están acostumbrados a estándares de calidad muy elevados en cuanto a la apariencia del producto fílmico. Las tendencias de consumo claramente se decantan hacia las narrativas ultra-sofisticadas. Esto se traduce, por ejemplo, en el incremento presupuestario del departamento de arte que ahora está también encargado del diseño de los efectos ópticos y los efectos especiales añadidos en postproducción.

Dado que la mayoría de las producciones están optando por el uso de la técnica de *blue screen* en detrimento de la construcción de sets o foros, el Director de Arte ahora está también involucrado en el proceso de postproducción.

Esto ha provocado la evolución del departamento que ahora promovido hacia arriba en la jerarquía cinematográfica, viene a llamarse Diseño de Producción.

El Diseñador de Producción, que viene a ser un Director de arte con facultades administrativas, ya no se dedica al diseño del set, sino a la gerencia de insumos, creando un equipo de trabajo de diseñadores expertos en diferentes campos, y coordinando la creación de una propuesta estética coherente entre cada miembro del equipo. Estos diseñadores pueden ser especialista en sets (así se llama hoy al verdadero Director de Arte), props, vestuario, pero también efectos ópticos (como el famoso Pitof, diseñador óptico de Jean Pierre Jeunet), efectos especiales añadidos en postproducción, etc.

El desarrollo del sector digital en la producción cinematográfica es el motor actual para el desarrollo de nuevas áreas que, por el momento y de entrada, están convocando a personas con formación en diseño gráfico, a sumarse a la Industria.

Eugenio Zanetti es uno de los diseñadores de producción latinos más reconocidos en la Industria.”<sup>49</sup>

Lo cual viene a ratificar lo expresado por Martín Salas más arriba, sobre la tendencia hacia la producción multi plataforma.

Volviendo a Ponce, éste afirma que la demanda en el circuito comercial del cine está influenciada por los estándares de una *Pop Culture* extranjera, y que los gustos nacionales se desarrollan en ese marco.

“Por correspondencia, las películas nacionales se vinculan a priori con el género de cine-arte y, en consecuencia, con una narrativa opuesta por principio a las expresiones de la industria estadounidense. Así, las expectativas sobre la oferta boliviana pueden resumirse en dos categorías, ‘calidad’ o ‘aburrimiento’: Habrá que examinar el tema con mayor detalle”<sup>50</sup>

Respecto del valor del mercado nacional para películas bolivianas, existen las siguientes estimaciones:

En la entrevista al Director Sergio Antezana, éste nos dice que hay que tener en cuenta que como país Bolivia es el que menos consume y mercado de cine tiene junto al Paraguay en Sudamérica<sup>51</sup>. Tiene apenas una taquilla de 1’200.000 espectadores al año en salas. De esa taquilla, se estima que el mercado nacional “estaría sólo en condiciones de cubrir unos 150.000 dólares”<sup>52</sup> como tope máximo para un filme boliviano.

---

<sup>49</sup> Entrevista a Pablo PONCE, ver en anexos.

<sup>50</sup> Pablo PONCE; “En la intimidad de una butaca: Los espectadores y sus hábitos de consumo”; Ibid.; pg.50

<sup>51</sup> Entrevista a Sergio Antezana; en Anexos.

<sup>52</sup> ESPINOZA y LAGUNA; Ibid.; pg. 47

## **1.2. Marco político-jurídico: macro planificación.**

La nueva Constitución Política del Estado en los artículos 98 al 102 <sup>53</sup> expresa de modo general que la cultura en sus diferentes manifestaciones es fundamento de la nacionalidad boliviana, y es deber del Estado promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los bolivianos en igualdad de oportunidades, así como promover la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la nación. Citamos en particular:

Artículo 101. Las manifestaciones del arte y las industrias populares, en su componente intangible, gozarán de especial protección del Estado. Asimismo, disfrutarán de esta protección los sitios y actividades declarados patrimonio cultural de la humanidad, en su componente tangible e intangible.<sup>54</sup>

La Constitución incluye derechos humanos de 1ra generación como la libre búsqueda del conocimiento y la expresión artística (libertad de pensamiento y de expresión), de 2da generación como la protección del Estado a la Propiedad Intelectual y a las manifestaciones del arte, así como el mandato de que los planes de desarrollo económico y social incluyan el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. Y el gran avance es la inclusión de derechos humanos de 3ra generación, que para el ámbito cultural y artístico se traduce en el reconocimiento y protección de las manifestaciones de los pueblos, por lo que las políticas

---

<sup>53</sup> Constitución Política del Estado, 2009. En anexos

<sup>54</sup> Bolivia; Constitución Política del Estado; versión oficial, texto aprobado en el referéndum constituyente de enero de 2009.

culturales deben diseñarse atendiendo la diversidad cultural (pluriculturalidad, interculturalidad, derechos de los pueblos indígenas, etc.)

### **1.2.1. Plan Nacional de Desarrollo**

El Plan Nacional de Desarrollo (PND) "Bolivia Digna, Soberana, Productiva y Democrática Para Vivir Bien", vigente por D.S. 29272 de 2007 establece los lineamientos estratégicos 2006-2011 del Estado y sus políticas públicas.

En las siguientes líneas haremos una descripción sobre los temas que competen a la presente investigación contempladas en este PND <sup>55</sup>

### **Educación y Culturas**

En su Estrategia Nacional Sociocomunitaria, el PND comienza por hacer un diagnóstico de la situación y los problemas más profundos de sociedad boliviana, ofreciendo como respuesta una Estrategia Nacional de Protección Social y Desarrollo Integral Comunitario "en un proceso de desmontaje del colonialismo liberal y la construcción de la interculturalidad y el comunitarismo expresado en una nueva 'estatalidad' y 'societalidad'".<sup>56</sup>

### **Educación**

---

<sup>55</sup> Gaceta Oficial de Bolivia; Edición Especial No. 0103; Decreto Supremo 29272; La Paz, 2007). En Anexos.

<sup>56</sup> Plan Nacional de Desarrollo: 39

En esa línea, identifica a la Educación como uno de los sectores generadores de activos sociales.

Diagnostica que la educación "se ha constituido en un instrumento de reproducción de jerarquías coloniales... no incluyó a la población, ni a los maestros en la definición de la política educativa y coartó la iniciativa, creatividad y capacidad de producción intelectual de la población. En este contexto, los problemas a enfrentar son: la falta de igualdad de oportunidades, relacionadas al acceso, permanencia y calidad en el sistema educativo nacional, la desvinculación entre la educación y el sector productivo, la cual no guarda relación con el ámbito científico, tecnológico, cultural y político" <sup>57</sup>

Propone en consecuencia una transformación del sistema educativo, en todos los niveles, y en las modalidades formal y alternativa, que responda a la diversidad en sus dimensiones económica, cultural, espiritual, social y política, para que en su formulación e implementación contemple la participación real y estratégica de las organizaciones sectoriales, sociales, territoriales y comunitarias.

De este modo, se concluye, toda persona "tendrá derecho a desarrollarse con su propia cultura rescatando sus saberes y tradiciones, de manera que su identidad se fortalezca..." <sup>58</sup> y así la construcción de un nuevo país se forjaría desde visiones culturales diversas.

---

<sup>57</sup> PND: 67

<sup>58</sup> PND: 68

Es en base a dichos preceptos que se ha venido elaborando desde el 2006 con la participación de varios sectores el ante-proyecto de la nueva Ley de la Educación "Avelino Siñani – Elizardo Pérez"; que debió aprobarse y promulgarse en junio de 2009, sin embargo a la fecha de la elaboración de este documento el mismo sigue en espera de su aprobación.

Esta Ley, integraría las "ciencias artísticas" que contempla "Música, danza, teatro, artes plásticas y artesanía" como parte de la formación integral de la persona.

Cabe anotar la contradicción de seguir hablando de "artes plásticas" y "artesanía" en un marco de estrategia de descolonización ya que dichas clasificaciones responden más bien a la tradicional visión académica elitista del arte occidental eurocentrista.

Pese a que el proyecto no señala explícitamente la educación cinematográfica dentro de las "ciencias artísticas", según el Director del CONACINE, César Pérez, se empieza a coordinar con el Ministerio de Educación la creación de una materia escolar que enseñe cine en general y cine nacional en particular, y de este modo formar una nueva generación con bases críticas sobre el lenguaje audiovisual, por tanto cualificar a las futuras audiencias.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Ver entrevista en anexos.

## **Culturas**

La estrategia descrita más arriba, identifica a las Culturas como un "sector generador de condiciones sociales", estableciendo que en el marco de la Revolución Democrática y Cultural iniciada el 2006 implica también una "profunda transformación en las relaciones sociales y culturales".<sup>60</sup>

Diagnostica que si bien en Bolivia existe una rica diversidad cultural, determinada principalmente por la presencia mayoritaria de pueblos indígenas, y un rico stock de Patrimonio Cultural, al mismo tiempo la Institución Pública de la administración de las culturas siempre fue mal gestionada a causa de decisiones gubernamentales fluctuantes que consideraban a las culturas (entendemos que en esta se incluyen a las artes) y al patrimonio como sectores poco estratégicos.

La propuesta de transformación del PND en este ámbito es que estos sectores deberían "considerarse como factor estratégico para la gestión política, económica y social del país, en la medida en que su incidencia en el pensamiento, comportamiento y actitud de la sociedad puede transformar la misma en un sentido revolucionario para la sociedad boliviana"<sup>61</sup>

Establece entre las soluciones, una institucionalidad cultural que tome en cuenta la valoración social y económica del sector, así como la gestión y planificación participativa; "se hace imperioso un permanente diálogo con la sociedad

---

<sup>60</sup> PND: 93

<sup>61</sup> PND: 95

para evaluar y planificar participativa y democráticamente, la agenda estatal de la gestión cultural”<sup>62</sup>

En base a dichos lineamientos, el PND propone la siguiente estructura de la gestión cultural estatal:

- Ministerio de Culturas
- Consejo Plurinacional de Desarrollo de Culturas
- Consejos Departamentales de Desarrollo de Culturas.
- Fondo Concursable de Desarrollo de Culturas (que articule la participación ciudadana efectiva).

Finalmente, entre las políticas y estrategias para esta transformación en el sector cultural, establece las siguientes estrategias:

### **Descolonizar la cultura**

Diagnostica que el Estado tradicionalmente sólo atendió a las expresiones artísticas y culturales convencionales vinculadas sobre todo a las ciudades.

Dos efectos surgieron de aquello: “por un lado una subestimación de las expresiones artísticas y culturales de los pueblos y naciones originarias e indígenas y, por otro, una sobrestimación de las expresiones convencionales urbanas y occidentales sin vínculos de identidad nacional”<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> PND: 95

<sup>63</sup> PND:97

La estrategia de solución para la descolonización consiste en "a través de los programas de Fortalecimiento de la Interculturalidad y Fomento a las iniciativas Artísticas Culturales... poner en valor las expresiones originarias a la par de las occidentales y urbanas y proyectar ambas en un sentido pleno de interculturalidad vinculando este proceso al fortalecimiento de una nueva identidad nacional..." <sup>64</sup>

A partir de ahí el PND propone la estrategia de "Promover la formación artística con identidad nacional", haciéndose necesaria su reglamentación en cuanto a su aplicación y a la titulación (o certificación).

Esta última estrategia llama también a que la formación artística sea "más amplia y democrática con énfasis en los sectores más vulnerables de la población, la que se llevará adelante a través del programa de Formación Artística y Promoción Cultural" <sup>65</sup>

### **1.2.2. Sistema Plurinacional de Formación Artística**

Este sistema recientemente creado en aplicación del Plan Nacional de Desarrollo que expusimos anteriormente, fue diseñado originalmente en el Viceministerio de Interculturalidad del Ministerio de Culturas, con dos objetivos principales:

1. Formación Artística
2. Promoción y Difusión de las Artes.

---

<sup>64</sup> Ibid. em

<sup>65</sup> PND:99

Del primer objetivo se desprende el Subsistema de Formación Artística Profesional que comprende las siguientes áreas:

- Artes Visuales y Cine
- Teatro
- Danza
- Música

No obstante, desde mayo de 2010 el SPFA pasa a ser ejecutado desde el Ministerio de Educación, y su diseño tuvo algunos ajustes y redimensión que sin embargo no afectaron el fondo del proyecto original, y sus objetivos principales son:

- a) Preservar y revalorizar las prácticas artísticas y culturales de los diferentes pueblos del Estado Plurinacional de Bolivia, logrando espacios de articulación e intercambio con las otras culturas del mundo.
- b) Promover la formación artística con un enfoque integral y de calidad, orientada a la recuperación de los saberes, conocimientos y valores culturales de los pueblos del Estado Plurinacional de Bolivia.
- c) Crear el nuevo perfil del artista boliviano, capaz de desempeñarse en su sociedad de manera activa, crítica, creativa e integral, con un enfoque intracultural, intercultural, productivo y descolonizador.

En ese marco, se entiende que lograr una educación artística de calidad implica en primer lugar jerarquizarla, es

decir, crear las condiciones institucionales y académicas para el desarrollo de una formación superior profesional en los niveles de técnico medio, técnico superior y licenciatura.

En tal sentido, este sistema está organizado de la siguiente manera:

**I.** El sistema comprende a las Escuelas Bolivianas Interculturales, el Conservatorio Nacional de Música y los Institutos de Formación Artística, que en forma articulada y coordinada, bajo las políticas y normas emitidas por el Ministerio de Educación, y objetivos comunes, promueve la formación artística con base en los principios de integración, intraculturalidad, interculturalidad, productividad y descolonización.

**II.** Podrán formar parte de este sistema las entidades de formación artística del nivel central del Estado y de las entidades territoriales autónomas, cumpliendo los requisitos exigidos para el efecto, a ser establecidos en reglamentación especial.

Para la gestión 2011 se tiene prevista la creación de las siguientes escuelas:

Escuela Boliviana Intercultural de Teatro.  
Escuela Boliviana Intercultural de Danza.

En lo que concierne directamente al sector del Cine y AV, de acuerdo al Proyecto de Decreto Supremo de creación de este sistema (al momento en instancia final para su aprobación), la Academia Nacional de Bellas Artes se transformará en la Escuela Boliviana Intercultural de Artes Visuales y Audiovisuales, y se contemplará el tema de equipamiento e implementación del área de audiovisuales. Durante el proceso de ejecución del Decreto Supremo, se establecerán espacios de coordinación y diálogo con el CONACINE, la ECA y otras instituciones relacionadas con el área, de acuerdo a la entrevista realizada a Rodolfo Ortiz, responsable de Gestión del SPFA.

Estas escuelas junto a la Escuela Boliviana Intercultural de Música formarán parte de las entidades de formación superior en artes en los niveles de técnico superior y licenciatura.

Los institutos de formación artística públicos, privados y de convenio, serán regulados para su funcionamiento mediante reglamentación específica.

En cuanto al tema de la certificación el SPFA tiene previsto lo siguiente:

**I.** El Ministerio de Educación en coordinación con el Ministerio de Culturas y el Servicio Plurinacional de Certificación de Competencias, establecerá mediante reglamento los procedimientos para la certificación de competencias de artistas que hubieren adquirido la especialización y experiencia artística en forma empírica y/o académica no universitaria.

**II.** El procedimiento deberá garantizar la amplia participación de los artistas, el desarrollo de convocatorias públicas, talleres para la definición de estándares que permitan establecer el dominio completo de conocimientos y destrezas de los artistas y demás requisitos, con la finalidad de otorgar la certificación de “experto en artes”.

**III.** El procedimiento a establecerse deberá determinar un grado de formación artística que corresponda a los artistas que no hayan logrado acceder al grado de “experto en artes” para poder continuar su formación educativa y conseguir la titulación en el nivel que corresponda.

Todos aquellos artistas que hayan obtenido una formación académica serán regulados, según documentación de evidencia, para su nivelación y/o titulación respectiva.

### **1.2.3. Marco de la planificación subnacional**

En el nivel subnacional, a partir de la recientemente aprobada Ley Marco de las Autonomías y Descentralización (Ley N°031 de 19 de julio de 2010), promulgada en aplicación de la nueva Constitución Política del Estado, se tiene actualmente una nueva configuración político administrativa, ya que las anteriores prefecturas y municipios, adquieren la categoría de gobiernos de territorios autónomos sumados a los de la autonomía indígena originaria campesina y las regionales.

Con la “muerte” institucional de las anteriores

prefecturas y municipios, y el nuevo marco constitucional-autonómico, estas jurisdicciones deben comenzar a rediseñar sus planes de desarrollo en función al nuevo marco jurídico y sus competencias asignadas. En el caso del territorio de La Paz, que es el campo geográfico en el que se desarrolla el presente Estudio de Contexto, la coyuntura coincide con el agotamiento de los planes de desarrollo prefectural y municipal.

En efecto, el Plan de Desarrollo Departamental de La Paz 2007 - 2010, y el Jayma-Plan Municipal de Desarrollo 2007-2011, ya vienen terminando su ciclo de vida, ya ante la vigencia del nuevo régimen autonómico, deben ser reformulados, por lo que no son actualmente relevantes para el presente Estudio de Contexto.

Aún así, cabe mencionar como antecedente, que solamente se observaron acciones esporádicas, no sistemáticas, de promoción y formación en audiovisuales por parte de las Alcaldías de La Paz y El Alto en los últimos años.

Así pues, La Ley Marco de Autonomías y Descentralización se convierte en el nuevo marco jurídico de la políticas culturales subnacionales que sin embargo deberán estar coordinadas con el nivel estatal central. Las normas de esta Ley: Art.9; Art 21; Art. 43; Cap.III Alcance de las competencias (Art 84, Art. 86, Art 95), son las que establecen los lineamientos generales y las competencias de cada jurisdicción en materia cultural, aunque se nota una preeminencia del resguardo de lo patrimonial y los saberes tradicionales, por un lado, y prácticamente una carencia de previsión normativa sobre las industrias culturales y

creativas, por otro lado.<sup>66</sup>

Esta ausencia de previsión normativa sobre las industrias creativas, en las que se encuentran el Cine y AV, nos hace prever que el marco legal autonómico es insuficiente e inservible a los efectos del desarrollo del sector objeto del presente Estudio de Contexto, salvo que se aplique la analogía jurídica y se recurra a normas generales como las establecidas en la Constitución Política del Estado, y las que establecerá la futura Ley Nacional de Culturas, para la generación de leyes departamentales específicas para el Cine y AV en el futuro.

## **II. Contexto profesional**

Las características y necesidades del contexto profesional del Cine y AV, que pudimos determinar con las herramientas aplicadas en esta investigación a los estratos de pre-producción, producción y post-producción, vamos a verlas a continuación en un análisis cuadro por cuadro.

Comenzamos viendo la configuración de formaciones u ocupaciones principales de los tres estratos estudiados:

---

<sup>66</sup> Bolivia; Ley Marco de Autonomías y Descentralización "Andrés Ibáñez"; Ley N° 031 de 19 de julio de 2010

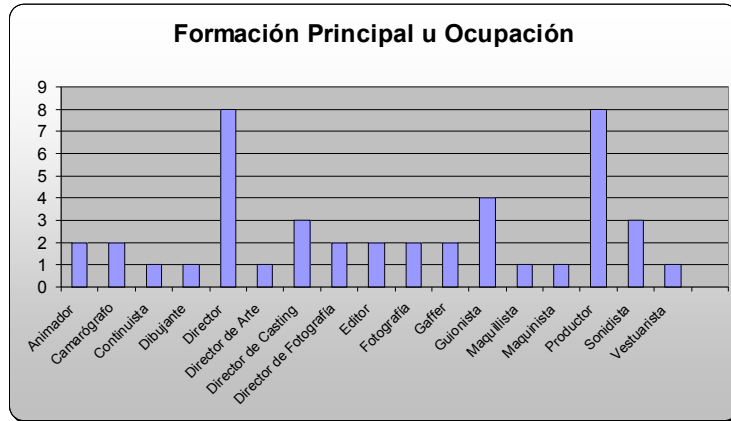


Fig. 3 Formación Principal u Ocupación

Los resultados del tipo de formación recibida, muestran una mayoritaria presencia de trabajadores formados de modo informal o autodidacta, 64% en total, frente a sólo un 36 % de formados académicamente. Casi coincidente, el porcentaje de titulados es sólo el 27%, lo cual representa una muy baja tasa de titulación en el global.

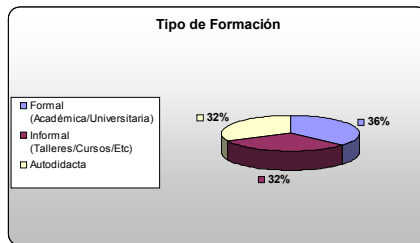


Fig. 4 Tipo de Formación

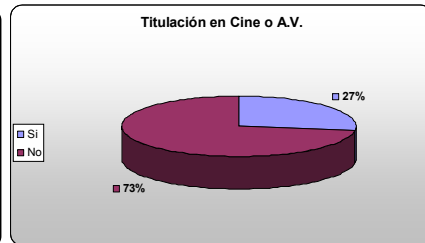
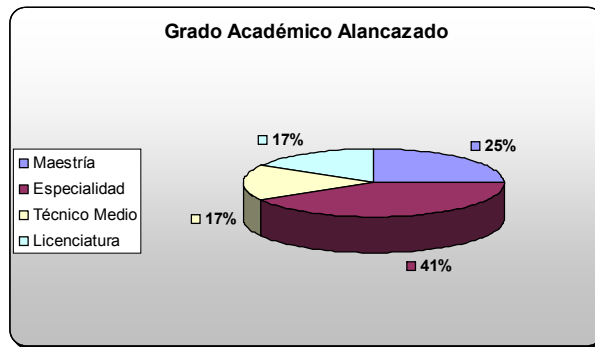
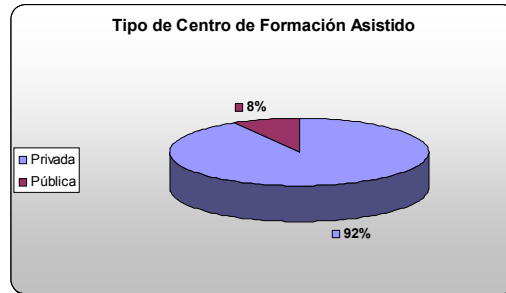


Fig. 5 Cantidad de Titulados en Cine o A.V.

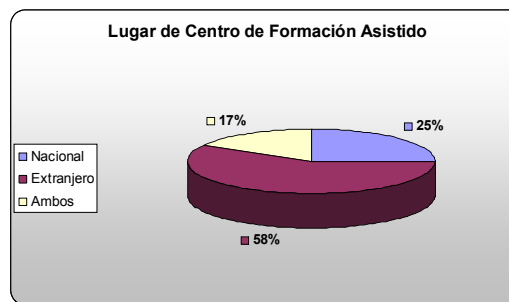
De ese 27% que logró titularse, los grados académicos que lograron y el tipo de centro formación del que los obtuvieron son:



*Fig. 6 Grado Académico Alcanzado*



*Fig. 7 Tipo de Centro de Formación Asistido*



*Fig. 8 Lugar de Centro de Formación Asistido*

Del 100% de los trabajadores encuestados, una gran mayoría tiene una formación paralela en otras áreas (75%), y sólo un 25% que

casi coincide con el porcentaje de titulados académicos en Cine y AV, no la tiene.

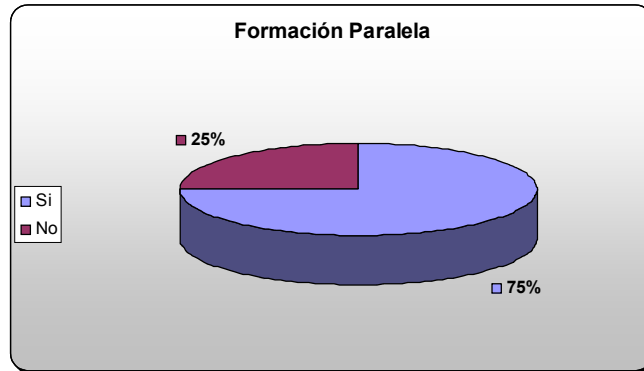


Fig. 9 Formación Paralela

Cabe resaltar que la mayoría de estos profesionales están formados en Comunicación Social, que es la carrera más cercana al audiovisual ante la ausencia de una carrera especializada.

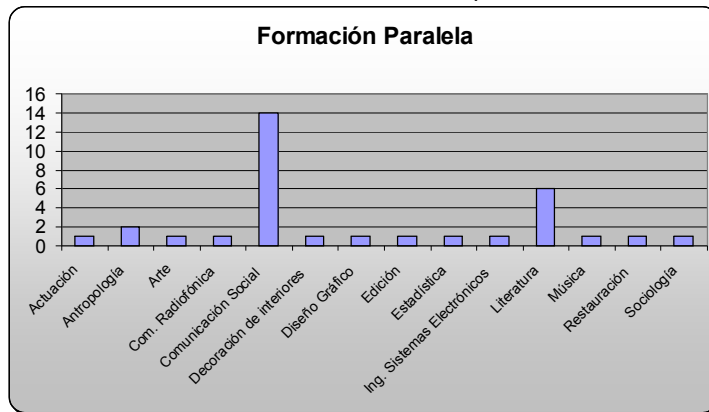


Fig. 9b Formación Paralela

De este grupo, casi todos (94%) siguieron una formación académica, de los cuales 58% se titularon a la fecha.

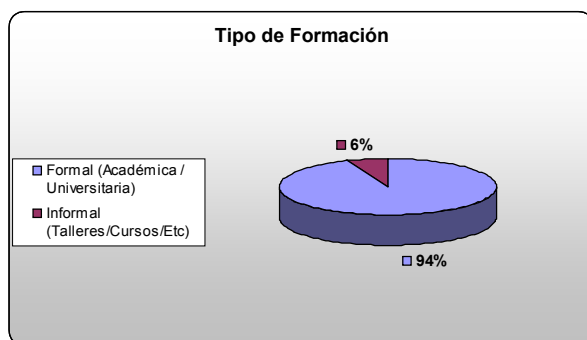


Fig. 10 Tipo de Formación

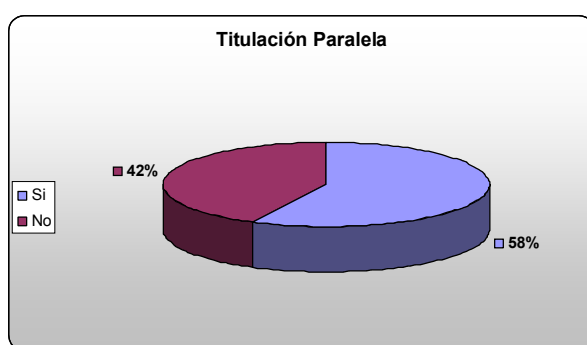


Fig. 11 Cantidad de Titulados en Formación Paralela

De ese grupo que logró titularse, los grados académicos que lograron y el tipo de centro formación del que los obtuvieron son:

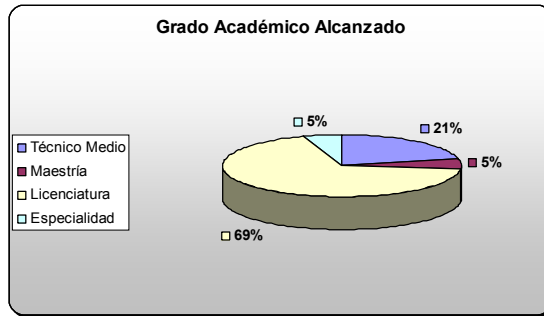


Fig. 12 Grado Académico Alcanzado en Form. Paralela

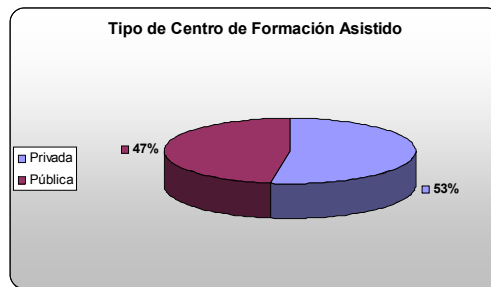


Fig. 13 Tipo de Centro de Formación Asistido en Form Paralela.

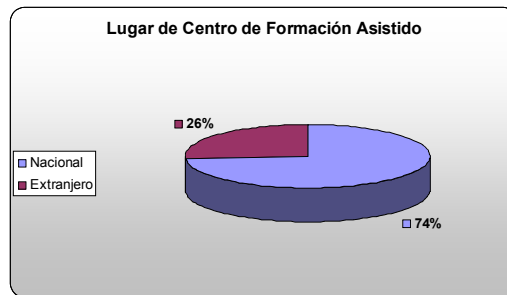


Fig. 14 Lugar de Centro de Formación Asistido en Form. Paralela

## DATOS LABORALES

En esta sección de datos sobre el trabajo, es importante constatar que los trabajadores del Cine y AV mayoritariamente laboran de modo independiente o en una empresa privada (89% en total)

Tipo de Entidad de Trabajo

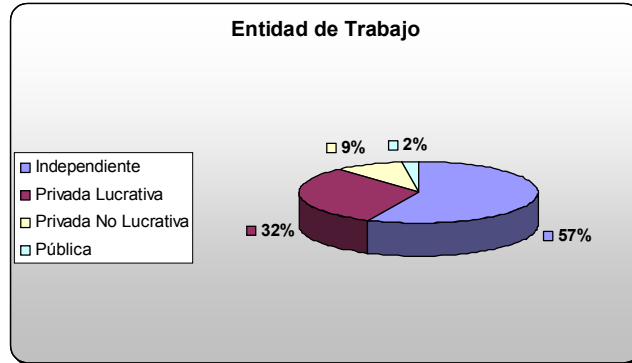


Fig. 15 Entidad de Trabajo

Y casi la misma proporción trabaja en entidades cuya misión está principalmente ligada a la creación y a la producción

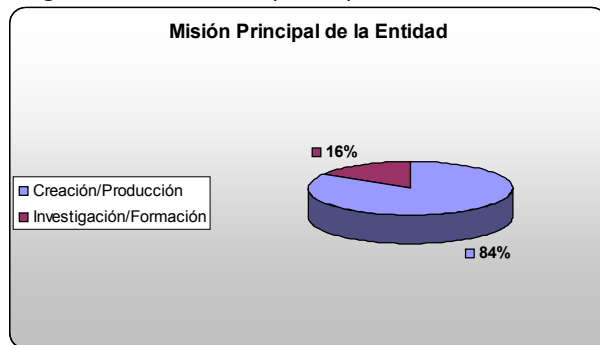


Fig. 16 Misión Principal de la Entidad

El perfil de las actividades principales que los profesionales del Cine y AV del contexto estudiado realizan en el trabajo se distribuye de esta forma:

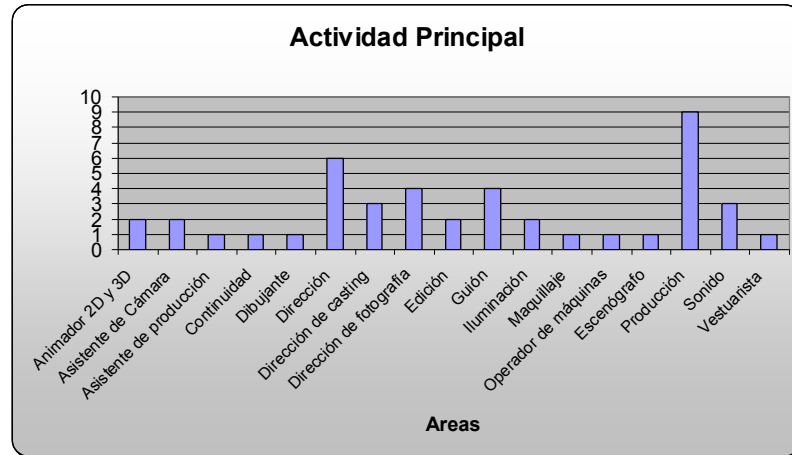


Fig. 17 Actividad Principal

La experiencia laboral reflejada en años, nos muestra una mayoritaria presencia de una joven generación

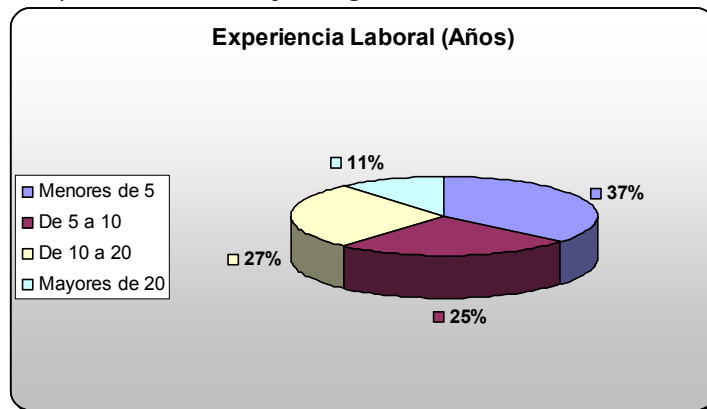


Fig. 18 Experiencia Laboral (Años)

En cuanto a la estabilidad/continuidad o eventualidad/intermitencia de los períodos de trabajo, los resultados demuestran una amplia mayoría (61%) que no goza de un trabajo estable en el Cine y AV.

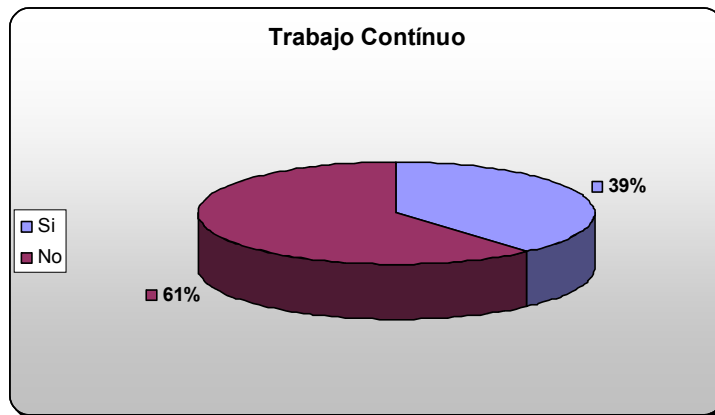


Fig. 19 Trabajo Continuo

Del 39% que sí posee un trabajo estable, las horas que le dedican a la semana se dividen en tres rangos.

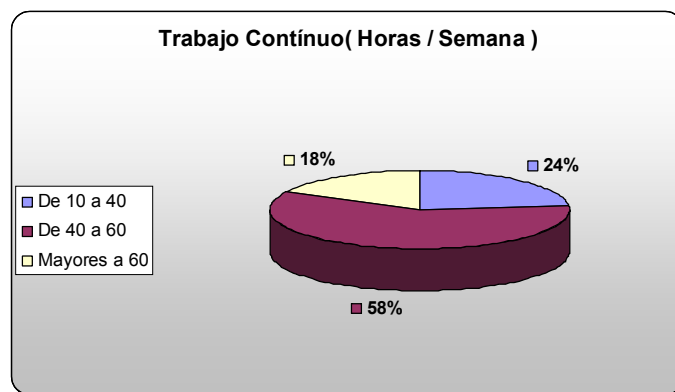


Fig. 20 Trabajo Continuo (Horas / Semana)

Los trabajadores que consideraron tener un trabajo intermitente (61%), tienen períodos de trabajo que en total suman en meses al año las siguientes proporciones de ocupación.

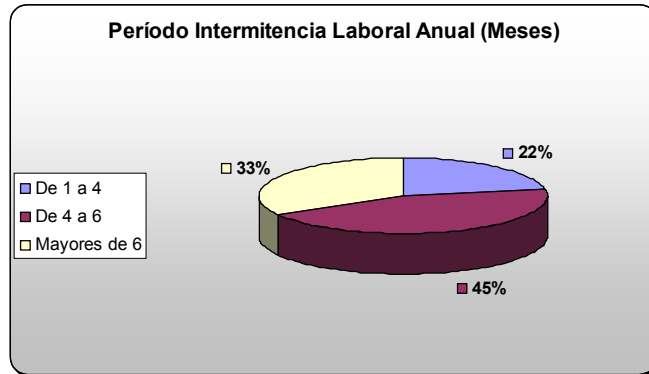


Fig. 21 Período Intermitencia Laboral Anual (Meses)

Es un dato interesante en este caso, que los trabajadores eventuales/intermitentes le dedican al cine y AV menos horas de trabajo a la semana que los que poseen estabilidad/continuidad laboral

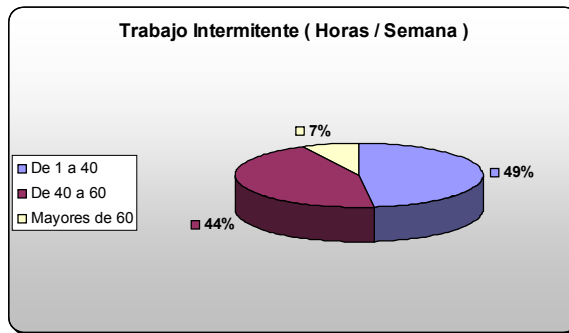


Fig. 22 Trabajo Intermitente ( Horas / Semana )

Lo anterior es debido en parte, a que los trabajadores eventuales/intermitentes se dedican a un segundo trabajo no vinculado al sector (un 52%)

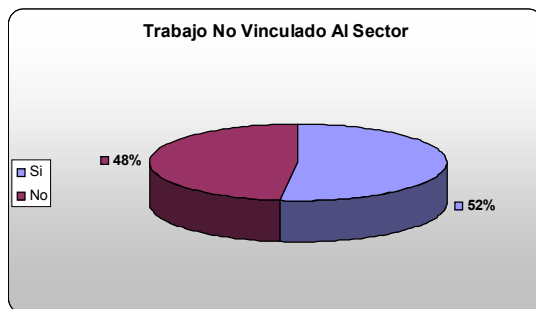


Fig. 23 Trabajo No Vinculado Al Sector

Las horas por semana que dedican a un segundo trabajo no vinculado al cine y AV es relativamente coherente a la figura 22.

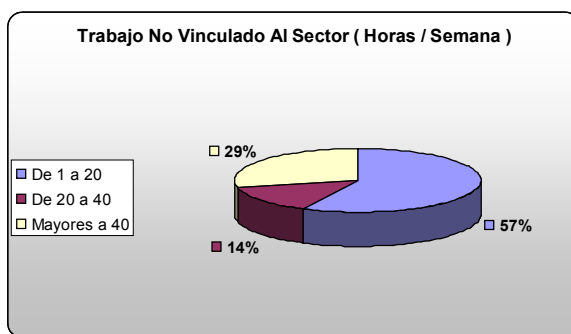


Fig. 24 Trabajo No Vinculado Al Sector ( Horas / Semana )

Nos interesó saber cuáles son las razones a las que los trabajadores atribuyen su estado de empleo intermitente, siendo estas las respuestas más comunes:

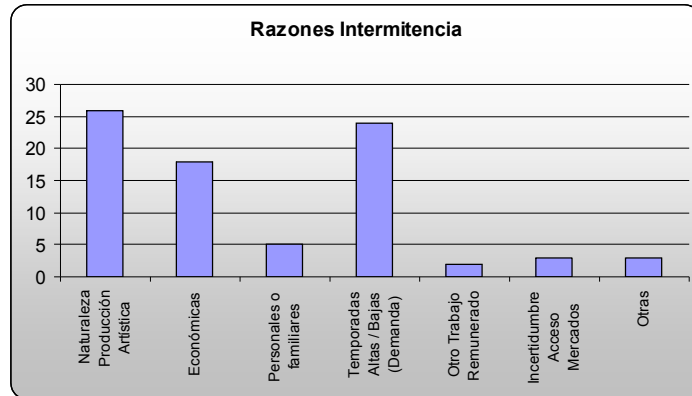


Fig. 25a Razones Intermittencia

A continuación, mostramos la priorización de estas razones de intermitencia. Se solicitó a estos trabajadores que prioricen del 1 al 3 las razones más importantes, en ese orden estos fueron los grados asignados:

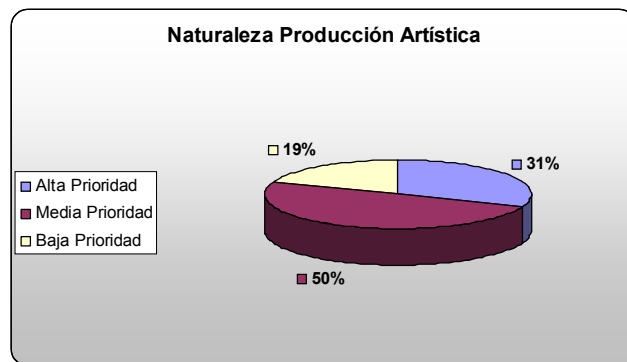
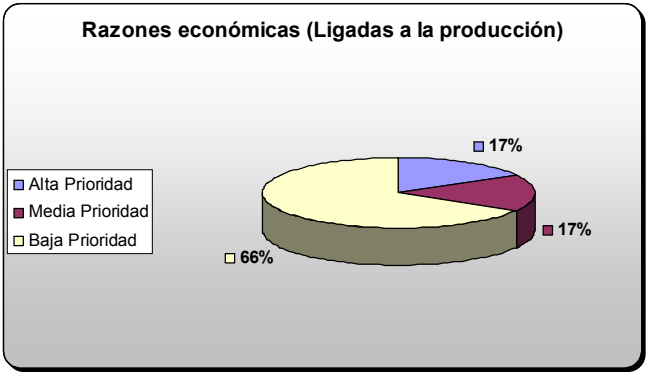
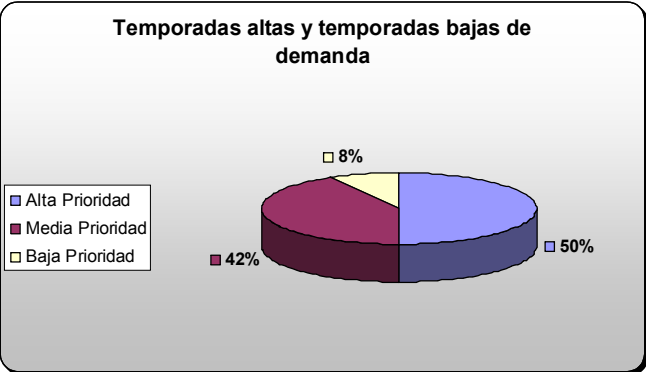


Fig. 25b Naturaleza Producción Artística



*Fig. 25c Razones Económicas (Ligadas a la producción)*



*Fig. 25d Temporadas altas y temporadas bajas de demanda*

A estos trabajadores se les preguntó si existe algo que su centro formativo le podía haber otorgado para que evite su actual estado de intermitencia laboral. La gran mayoría no atribuye ese efecto a su formación recibida.



Fig.26 Algo que su centro formativo pudo otorgarle para evitar intermitencia laboral?

Coherente con lo anterior, respondieron en su mayoría (63%) negativamente ante la pregunta si a mayor formación académica se tendría más oportunidades de trabajo en el sector. Sólo el 37% considera que sí.

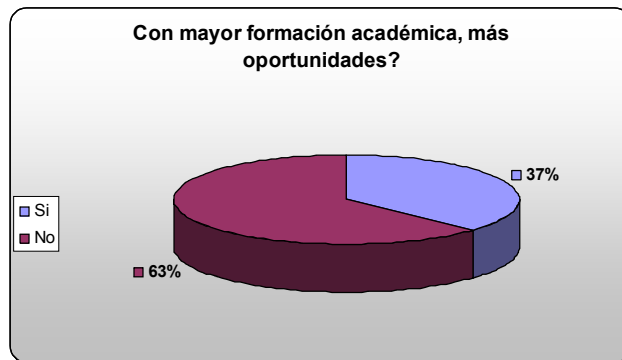


Fig. 27 Con mayor formación académica, más oportunidades?

Coherentemente a las anteriores respuestas en las que la mayoría niega que la solución a la intermitencia laboral pase por la formación de base, todos consideran más bien que es más importante recibir

capacitación y actualización (esta respuesta halla también relación con el perfil no académico de la mayoría de los trabajadores).

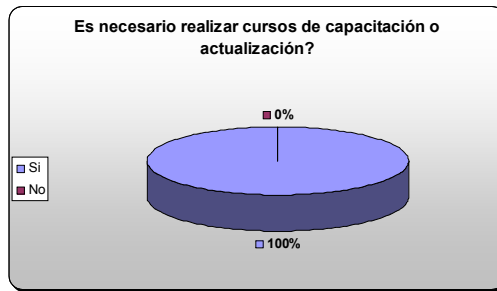


Fig. 28 Es necesario realizar cursos de capacitación o actualización

Los campos o materias que todos ven como necesarios para la capacitación y actualización, son los que siguen, resaltando entre las prioritarias **Guión, Producción, Edición y tecnología digital**

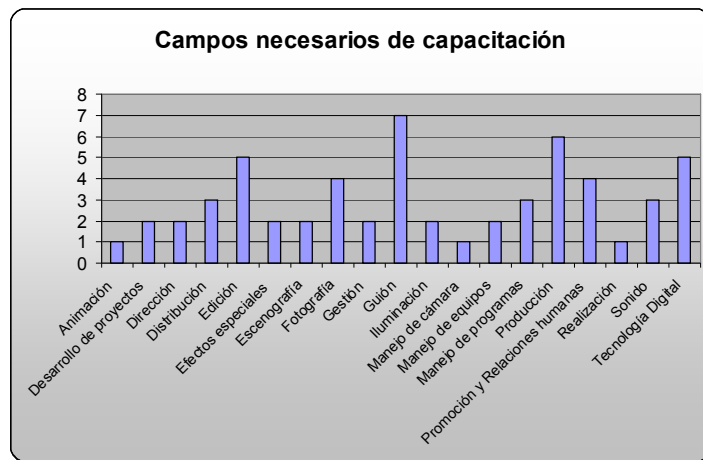


Fig. 29 Campos necesarios de capacitación

A parte de los insumos formativos, las otras necesidades concretas identificadas como esenciales para facilitar la inserción o mayor competitividad en el mercado laboral fueron:



Fig. 30a Otras necesidades concretas para facilitar inserción laboral

Resultando en el análisis de prioridad asignada:



Fig. 30b Otras necesidades concretas para facilitar inserción laboral – PRIORIDAD ALTA



Fig. 30c Otras necesidades concretas para facilitar inserción laboral – PRIORIDAD MEDIA

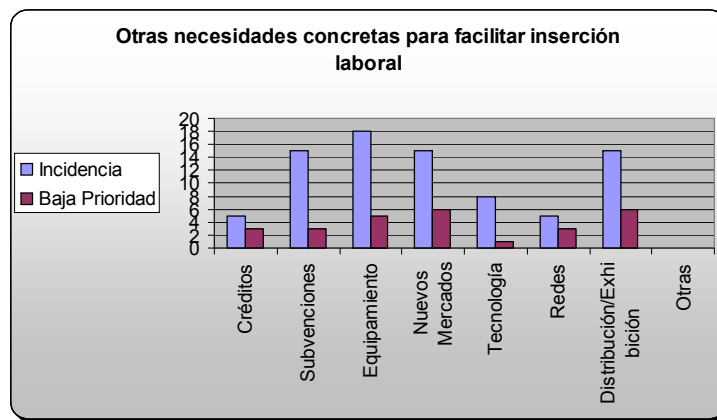


Fig. 30d Otras necesidades concretas para facilitar inserción laboral – PRIORIDAD BAJA

Entre los problemas para el acceso a una mejor formación que se identifican, resalta clara y ampliamente la falta de centros formativos o lo que es lo mismo insuficiente oferta formativa

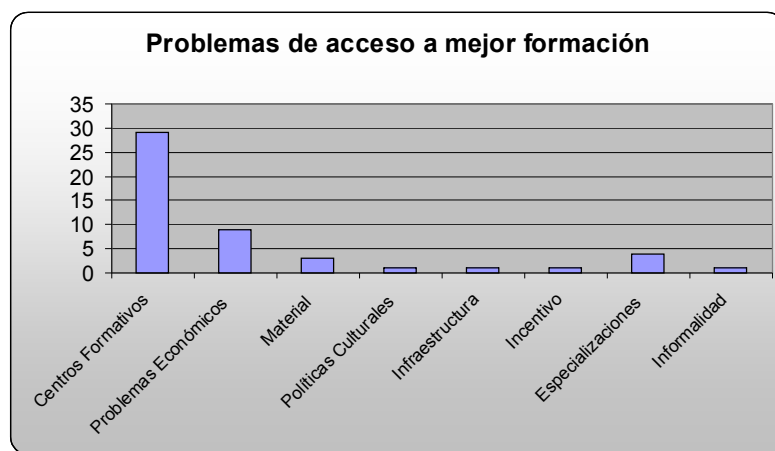


Fig. 31 Problemas de acceso a mejor formación

## DATOS SOBRE APRENDIZAJES, HABILIDADES Y DESTREZAS

En esta sección, entramos a ver ya en detalle los datos arrojados por la investigación respecto del estado actual y necesidades relativos a los aprendizajes, habilidades y destrezas de los trabajadores del Cine y AV.

### Aprendizajes adquiridos en su formación que les han sido más útiles en su trabajo

Prioridad Alta	Mediana Prioridad	Baja prioridad
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Construcción narrativa de mensajes audiovisuales (narrativa)</li> <li>- Guionización</li> <li>- Lenguaje de la imagen</li> <li>- Semiología</li> <li>- Historia del cine (Conocimiento cinematográfico)</li> <li>- Pintura</li> <li>- Actuación</li> <li>- Dramaturgia</li> <li>- Investigación</li> <li>- Metodología de trabajo</li> <li>- Diseño y gestión de proyectos</li> <li>- Conceptos de composición</li> <li>- Conocimientos teórico-prácticos en Fotografía</li> <li>- Iluminación (Manejo de luces)</li> <li>- Electricidad</li> <li>- Taller de sonido directo</li> <li>- Edición</li> <li>- Manejo de programas de diseño (Computación)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Construcción de guiones</li> <li>- Escritura creativa</li> <li>- Dirección</li> <li>- Teoría de la imagen o lenguaje de la imagen</li> <li>- Sensitometría</li> <li>- Dibujo</li> <li>- Programas de animación 2D y 3D</li> <li>- Análisis de mercados</li> <li>- Organización</li> <li>- Planificación y desarrollo de proyectos</li> <li>- Ritmo de trabajo</li> <li>- Conocimiento de la realidad social</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fotometría</li> <li>- Televisión</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Redacción</li> <li>- Idiomas</li> <li>- Relaciones Públicas</li> <li>- Manejo de equipos</li> <li>- Trabajo colectivo</li> <li>- Conocimiento general del medio</li> </ul>		
---	--	--

**Habilidades o destrezas que debe poseer un trabajador para tener un buen desempeño**

Prioridad Alta	Mediana Prioridad	Baja prioridad
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Creatividad</li> <li>- Narratología</li> <li>- Escritura (Manejo narrativo)</li> <li>- Manejo de las leyes de continuidad</li> <li>- Conocimiento de géneros cinematográficos</li> <li>- Dibujo artístico</li> <li>- Teoría clásica del dibujo</li> <li>- Sensitometría</li> <li>- Iluminación</li> <li>- Electricidad</li> <li>- Manejo de maquinaria (Equipos)</li> <li>- Manejo de tecnología</li> <li>- Manejo de Programas</li> <li>- Conocimientos técnicos</li> <li>- Investigación</li> <li>- Diseño de proyectos</li> <li>- Relaciones públicas</li> <li>- Idiomas</li> <li>- Dinámicas de trabajo</li> <li>- Manejo de equipo humano</li> <li>- Multidisciplinas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Composición</li> <li>- Observación</li> <li>- Ritmo</li> <li>- Estética</li> <li>- Fotografía</li> <li>- Manejo de fotómetro</li> <li>- Programa Protools</li> <li>- Anticipación a los procesos de producción</li> <li>- Rápida resolución de problemas (gestión)</li> <li>- Capacidad de coordinación</li> <li>- Programas de contabilidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Creación de personajes</li> <li>- Estructuración de ideas</li> <li>- Esquemas de iluminación</li> <li>- Tecnología en salas de mezcla y doblaje</li> <li>- Manejo adecuado de un grupo o equipo de trabajo (equipo humano)</li> <li>- Matemática avanzada</li> </ul>

**Habilidades o destrezas más importante en la ejecución de sus trabajos**

De lo técnico a lo humano
- Contrucción narrativa
- Manejo narrativo
- Escritura
- Fotografía
- Manejo del color
- Montaje
- Manejo de la luz
- Dibujo
- Conocimiento de programas de Post producción
- Dibujo
- Dominio en el movimiento de caracteres
- Conocimientos de electricidad
- Capacidad de gestión
- Relaciones humanas
- Organización
- Paciencia
- Creatividad
- Buena interpretación del director
- Resolución de requerimientos
- Capacidad de trabajo bajo presión
- Dinamismo
- Sensibilidad
- Puntualidad
- Comunicación

Ante la pregunta a los trabajadores sobre ¿Quién les proporcionó la habilidad o destreza más importante en el desempeño de su trabajo?, la mayoría atribuye a su propia experiencia o formación autodidacta. Esta respuesta halla coherencia con el perfil no académico de la mayoría de los profesionales (fig.4).

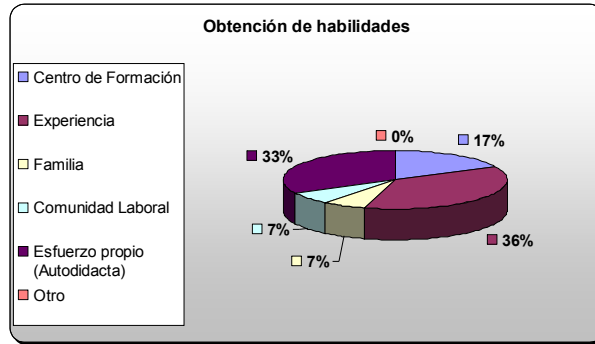


Fig. 32 Obtención de habilidades

## DESEMPEÑO PROFESIONAL

En la siguiente tabla, sintetizamos las características, falencias y necesidades de las ocupaciones más priorizadas por el contexto.

FUNCION PRINCIPAL	ACTIVIDADES CONCRETAS	HERRAMIENTAS Y TECNOLOGIA	PROBLEMAS EN EL DESEMPEÑO	FALENCIAS DE LA FORMACION
Guionista	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Investigación y recopilación de datos</li> <li>- Contar historias</li> <li>- Construcción de narrativa de un relato y discurso audiovisual</li> <li>- Escribir la base de la película</li> <li>- Escritura y estructuración de guiones (guionizar)</li> <li>- Interpretación y adaptación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programas en general e Internet</li> <li>- Programa Final Draft</li> <li>- Libros,</li> <li>- computadora</li> <li>- Técnicas Narrativas</li> <li>- Técnicas de Timing</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estilos de redacción</li> <li>- Adaptación de obras literarias</li> <li>- Trabajar con gente sin formación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carencia de materiales y tecnología</li> <li>- Adecuación a nuevas tecnologías</li> <li>- Carencia de centros de formación</li> <li>- No hay especialización en esta área</li> </ul>
Dirección	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dirigir</li> <li>- Generar y ejecutar proyectos</li> <li>- Armado de la historia.</li> <li>- Control creativo en rodaje</li> <li>- Monitorear y trabajar con todas las áreas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Computación y Conocimiento general de toda la tecnología</li> <li>- Programas Básicos</li> <li>- Manejo de cámaras. Lentes.</li> <li>- Conocimientos generales de las especializaciones de la cadena productiva</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hacer prevalecer sus ideas</li> <li>- Fallas de comunicación</li> <li>- Dirección de actores profesionales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Adecuación a nuevas tecnologías</li> <li>- No hay especialización en ningún área</li> <li>- Carencia de formación en las distintas áreas</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Producción (Producción ejecutiva y Asistente de producción)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diseño de trabajo, armado de personal y recursos (diseño de proyectos y presupuestos)</li> <li>- Gestión de recursos (incluye Gestión financiera)</li> <li>- Conseguir gente, locaciones y utilería</li> <li>- Producción de campo</li> <li>- Organización de rodajes</li> <li>- Responsable de la producción fílmica</li> <li>- Dar compatibilidad al plano de imagen</li> <li>- Producción de documentales</li> <li>- Relaciones Públicas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programas básicos de computación</li> <li>- Programas de producción y contabilidad.</li> <li>- Cámaras y equipo cinematográfico</li> <li>- Contabilidad y administración</li> <li>- Programas de post producción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Deficiencias en la Pre-producción</li> <li>- Carencia de formación</li> <li>- Falencias profesionales en colegas</li> <li>- Malas habilidades de negociación</li> <li>- Carencia de material u falta de apoyo en recursos</li> <li>- Relaciones humanas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carencia de prácticas y experiencia</li> <li>- Teoría especializada</li> <li>- Gestión, planificación y desarrollo de proyectos</li> <li>- Habilidad en negocios</li> <li>- Carencia de Centros formativos</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Edición y Montaje</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Construcción narrativa de un relato y discurso audiovisual</li> <li>- Animación y diseño del montaje final</li> <li>- Transmitir de buena manera lo que se quiere decir</li> <li>- Efectos especiales</li> <li>- Montaje final</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Software para la edición y efectos de postproducción (Premiere, Final cut, After effects, etc)</li> <li>- Software de diseño</li> <li>- Software de sonido</li> <li>- Computadora y programas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Difícil acceso a información tecnológica</li> <li>- Desactualización</li> <li>- Tiempos de preparación</li> <li>- Tecnología deficiente y/o inaccesible</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carencia de práctica</li> <li>- Carencia de equipos y docentes experimentados</li> <li>- Carencia de la formación escenográfica</li> <li>- No hay especialización en esta área</li> </ul>

### Competencias paralelas no vinculadas directamente a las técnicas del Cine y AV

En cuanto a las competencias que no son técnicas ligadas al Cine y AV, que los trabajadores asignan importancia para su buen desempeño profesional, destacan el trabajo en equipo (o gestión de equipo humano), hablar/comprender otros idiomas, y la gestión o manejo de proyectos.

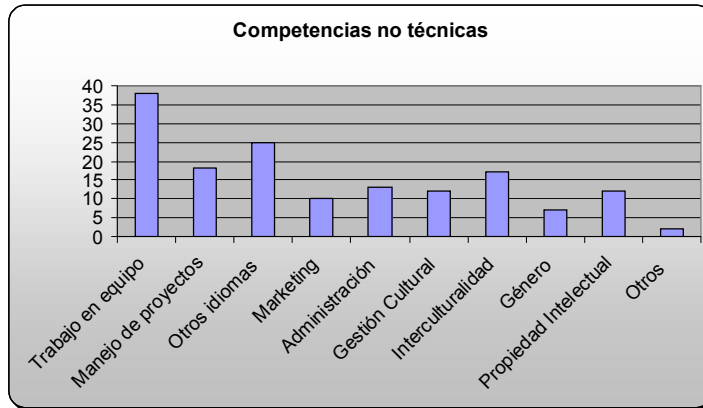


Fig. 33a Competencias no técnicas

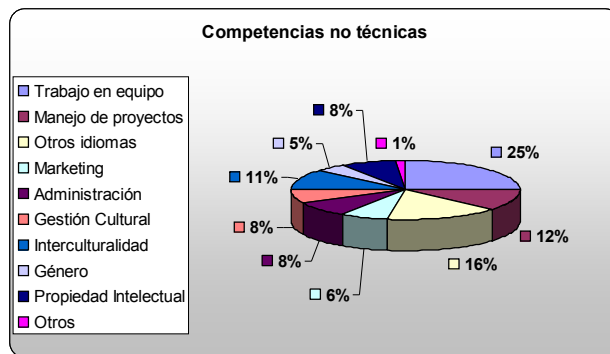


Fig. 33b Competencias no técnicas

### III. Contexto Laboral

En esta sección exponemos los resultados obtenidos de las encuestas aplicadas a unidades productivas, o potenciales empleadores de profesionales del Cine y AV, que nos brindan un perfil del contexto laboral actual y sus tendencias en el que se desempeñarán los futuros trabajadores del sector.

Empezamos observando la estratificación de los rubros más importantes y la naturaleza institucional de los potenciales empleadores:

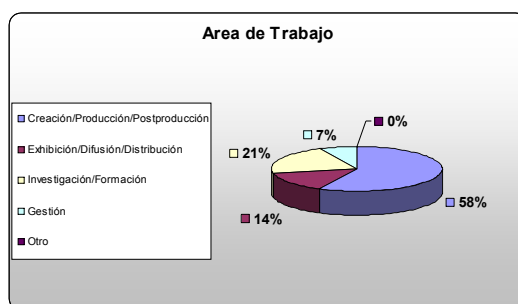


Fig. 34 Area de Trabajo (Rubros)

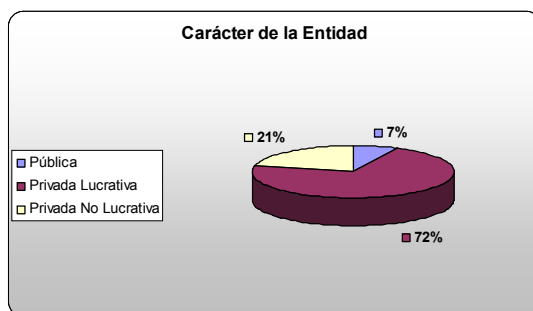


Fig. 35 Carácter de la Entidad

Estas entidades, en su mayoría (79% en total) son relativamente jóvenes, no pasan de una década de antigüedad. Probablemente, estas hayan nacido al impulso del boom digital de los 90's.

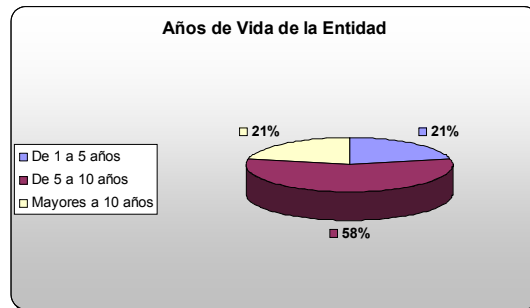


Fig. 36 Años de Vida de la Entidad

La mayoría de estas son unidades productivas pequeñas que no pasan de 10 empleados (64% en total), aunque existe un considerable 36% que emplea más personas.

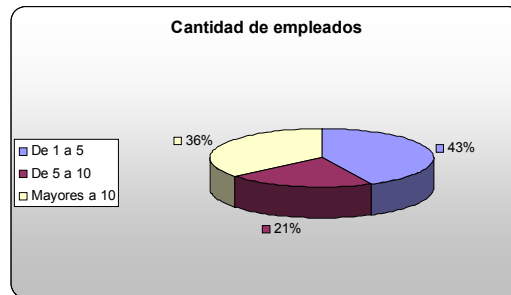


Fig. 37 Cantidad de Empleados

Del total de las personas empleadas, los porcentajes de empleados ligados directamente a ocupaciones del Cine y AV, son casi proporcionales a los anteriores resultados, salvo una notoria diferencia en el caso de las empresas que emplean más de 10 personas.

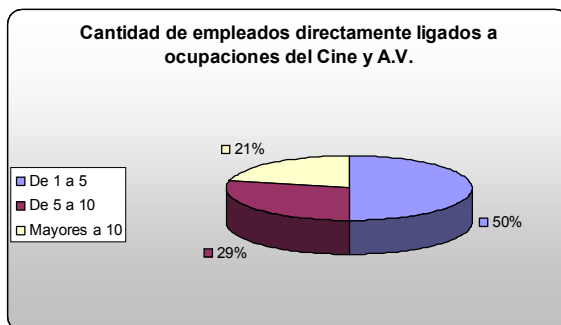


Fig. 38 Cantidad de empleados directamente ligados a ocupaciones del Cine y A.V.

Sin embargo, de todos los empleados ligados directamente al Cine y AV, sólo el 43% goza de empleo continuo/estable, mientras que el 57% son empleados eventuales/intermitentes

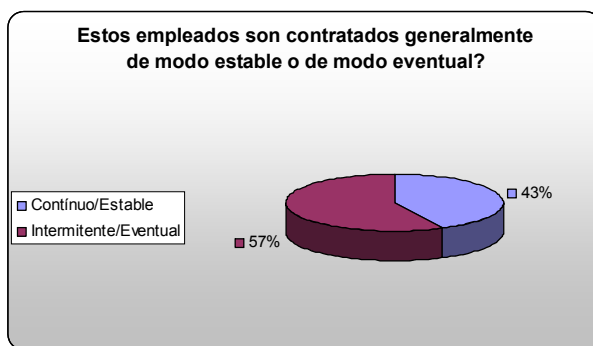


Fig. 39 Estos empleados son contratados generalmente de modo estable o de modo eventual?

## TENDENCIAS DE LA EMPRESA/INSTITUCIÓN/ORGANIZACIÓN

La tendencia mayoritaria de estas unidades empleadoras (71%) es a acrecentar las contrataciones a trabajadores del cine y AV en los próximos años.

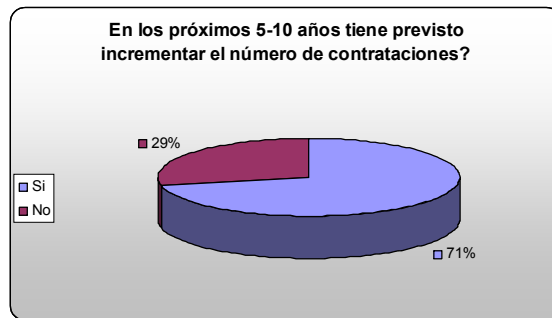


Fig. 40 En los próximos 5-10 años tiene previsto incrementar el número de contrataciones?

De aquí a 5-10 años, el 79% de los potenciales empleadores piensan que existirá un área del Cine y AV que se requerirá más en su entidad.

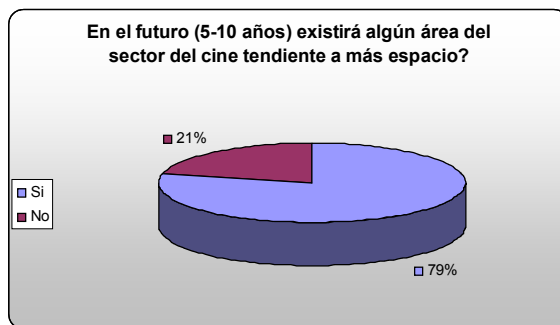


Fig. 41 En el futuro (5-10 años) existirá algún área del sector del cine tendiente a más espacio?

Estas áreas que más se requerirán a futuro serían, en orden de prioridad:

**Áreas ocupacionales que los potenciales empleadores requerirán a futuro**

Prioridad Alta	Mediana Prioridad	Baja prioridad
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pre Producción</li> <li>- Producción</li> <li>- Producción ejecutiva</li> <li>- Apoyo de formación</li> <li>- Diseño creativo</li> <li>- Exhibición</li> <li>- Post producción</li> <li>- Post producción animada</li> <li>- Edición y Animación</li> <li>- Marketing</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Planificación</li> <li>- Producción</li> <li>- Producción Ejecutiva</li> <li>- Distribución</li> <li>- Animación</li> <li>- Post producción</li> <li>- Sonido (rodaje y postproducción)</li> <li>- Nuevas Tecnologías</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Continuidad</li> <li>- Estadísticas</li> <li>- Gestión cultural</li> <li>- Productor Transmedia</li> <li>- Técnicos en cámaras</li> <li>- Sonido</li> </ul>

**Nuevos conocimientos, habilidades y destrezas que los empleadores esperarían de sus futuros trabajadores**

Prioridad Alta	Mediana Prioridad	Baja prioridad
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Producción ejecutiva</li> <li>- Conocimiento del mercado</li> <li>- Conocimientos en Comunicación</li> <li>- Estrategias en Marketing</li> <li>- Experiencia previa</li> <li>- Guión</li> <li>- Manejo de tecnología y software en general</li> <li>- Especialización y actualización en su área</li> <li>- Buena ejecución de sus conocimientos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agentes de ventas</li> <li>- Uso de las Nuevas Tecnologías</li> <li>- Conocimientos generales de Cine</li> <li>- Formación Policémica</li> <li>- Sonido</li> <li>- Manejo de equipo</li> <li>- Visión político social</li> <li>- Conocimientos de la realidad social</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Camarógrafos (Manejo de Cámaras)</li> <li>- Cultura general (Formación integral)</li> <li>- Distribución</li> <li>- Mas formación técnica</li> <li>- Pedagogía</li> <li>- Trabajo bajo presión y con recursos limitados</li> </ul>

Exactamente igual que en la pregunta hecha a los trabajadores del cine y AV, estas unidades empleadoras respondieron en un 100% que aquellos requieren actualización de sus conocimientos para mejorar su desempeño laboral.



Fig. 42 Es necesaria la actualización de conocimientos de los profesionales del sector del cine para mejorar su desempeño?

Los campos prioritarios de dicha actualización esperada, son:

Prioridad Alta	Mediana Prioridad	Baja prioridad
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Construcción Narrativa</li> <li>- Guionización</li> <li>- Contenidos Audiovisuales para Multimedia</li> <li>- Producción</li> <li>- Investigación</li> <li>- Nuevas tecnologías (producción y posproducción)</li> <li>- Post Producción</li> <li>- Técnicas de apoyo</li> <li>- Tecnología</li> <li>- Todos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Captación de recursos (Fundraising)</li> <li>- Mercados de coproducción</li> <li>- Guión</li> <li>- Teorías o tendencias narrativas y estéticas</li> <li>- Fotografía</li> <li>- Iluminación</li> <li>- Maquillaje</li> <li>- Puesta en escena</li> <li>- Sonido</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Edición</li> <li>- Efectos especiales</li> <li>- Gestión de distribución, difusión, festivales.</li> <li>- Lógicas y modelos de producción</li> <li>- Realización</li> <li>- Sonido</li> <li>- Especialización técnica en todas las áreas</li> </ul>

## DESEMPEÑO PROFESIONAL

Los potenciales empleadores, consultados sobre qué tipo de habilidades personales e interpersonales de los trabajadores de cine y AV consideran que su organización requieren más, priorizaron:

### Habilidades personales e interpersonales requeridas de los trabajadores por parte de los empleadores

Prioridad Alta	Mediana Prioridad	Baja prioridad
<ul style="list-style-type: none"><li>- Administración de recursos humanos</li><li>- Conciencia social</li><li>- Conocimiento de mercado</li><li>- Curiosidad</li><li>- Disciplina</li><li>- Ética</li><li>- Honestidad</li><li>- Inglés</li><li>- No ser individualistas</li><li>- Trabajo en equipo</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Capacidad de análisis de mercado</li><li>- Capacidad de trabajo bajo presión</li><li>- Conocimientos generales de tendencias estéticas y lenguajes</li><li>- Ingenio</li><li>- Interculturalidad</li><li>- Organización</li><li>- Rigor</li><li>- Trabajo bajo presión y con recursos limitados</li><li>- Trabajo comunitario</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Buen humor</li><li>- Capacidad de análisis</li><li>- Compromiso con el colectivo y cada proyecto específico</li><li>- Ética</li><li>- Fuerza de voluntad</li><li>- Trabajo en Equipo</li></ul>

El 86% de los consultados, responde que los profesionales del Cine y AV que se desempeñan en sus entidades, tuvieron que aprender algunas competencias específicas dentro de estas. Lo cual corrobora los resultados de la Encuesta A, donde los trabajadores responden en similar proporción que aprendieron competencias específicas en su experiencia laboral.



Fig. 43 Los profesionales que trabajan en su entidad tuvieron que aprender algunas competencias específicas?

**Competencias específicas que los trabajadores aprendieron dentro de las entidades empleadoras**

Prioridad Alta	Mediana Prioridad	Baja prioridad
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dirección</li> <li>- Edición</li> <li>- Edición de sonido</li> <li>- Formación de técnicos</li> <li>- Fotografía de alta definición</li> <li>- Gestión cultural</li> <li>- Gestión de proyectos</li> <li>- Metodología de trabajo</li> <li>- Música</li> <li>- Nuevas tecnologías</li> <li>- Post producción</li> <li>- Pre producción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Concepto de montaje</li> <li>- Diseño</li> <li>- Manejo de cámaras</li> <li>- Manejo de equipo</li> <li>- Marketing y publicidad</li> <li>- Post producción</li> <li>- Producción</li> <li>- Producción ejecutiva</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Administración</li> <li>- Estética</li> <li>- Post producción</li> <li>- Prácticas</li> <li>- Pre producción</li> <li>- Sonido</li> </ul>

Finalmente, se pidió a los potenciales empleadores que considerando las actividades o funciones más importantes que realizan los profesionales en su entidad, indiquen las **características del desempeño profesional, falencias y necesidades**. En la siguiente tabla sintetizamos los resultados de las cuatro ocupaciones más priorizadas:

FUNCION PRINCIPAL	KNOW HOW HERRAMIENTAS Y TECNOLOGIA	PROBLEMAS EN EL DESEMPEÑO	COMPETENCIAS O CAPACIDADES ADICIONALES
Producción	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programas y software</li> <li>- Planificación de proyectos y presupuestos</li> <li>- Modelos de producción y fundraising.</li> <li>- Bases de datos (casting, locaciones, equipamiento, etc)</li> <li>- Estrategias de guionización</li> <li>- Equipo técnico (cámaras, micrófonos, computadoras, luces), software especializado en cada área.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Falta de especialidad en diseño de proyectos de financiamiento.</li> <li>- Desorden.</li> <li>- Falta de compromiso y la puntualidad</li> <li>- Carencia de práctica y experiencia</li> <li>- Falta de experiencia en la aplicación contextual de modelos foráneos o de otros proyectos.</li> <li>- Armado de proyectos y carpetas (Gestión de proyectos)</li> <li>- Desconocimiento en el manejo de equipo y programas</li> <li>- No tienen formación por especialidades</li> <li>- Falta de criterio</li> <li>- Falta de cultura audiovisual (desde el colegio)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sensibilidad</li> <li>- Compromiso</li> <li>- Liderazgo,</li> <li>- Nervios de acero, manejo de imprevistos,</li> <li>- Relaciones humanas</li> <li>- Capacidad de negociación</li> <li>- Planificación estratégica</li> <li>- Conocimientos en guionización y dirección</li> <li>- Cultura cinematográfica</li> <li>- Conciencia social y trabajo comunitario</li> <li>- Creatividad, resolución de problemas</li> <li>- Trabajo en equipo.</li> <li>- Organización.</li> </ul>

Guionización	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programas de guionización</li> <li>- Programas de manejo de información</li> <li>- Investigación</li> <li>- Estructura dramática e investigación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Falencias de dramaturgia</li> <li>- Pensar que es una técnica y no un concepto</li> <li>- Carencia de prácticas y de experiencia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cultura general, Literatura y Teatro</li> <li>- Programas y manejo de información</li> <li>- Creatividad</li> </ul>
Edición	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programas y nuevas tecnologías</li> <li>- Software específicos</li> <li>montaje: Premier;</li> <li>animación 2D;</li> <li>After Effects;</li> <li>animación 3D:</li> <li>Maya</li> <li>- Software de sonido:</li> <li>SoundForge</li> <li>- Manejo de equipos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Que sean autodidactas y desconocimiento de programas</li> <li>- Carencia de conceptos</li> <li>- Carencia de técnicas especializadas en postproducción de sonido</li> <li>- Desconocimiento en el manejo de equipo y programas</li> <li>- Carencia de lenguaje técnico y otros idiomas</li> <li>- Falta de Know how en laboratorios</li> <li>- Transfers de formato (digital a 35mm).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Creatividad, tendencia experimental,</li> <li>- Conocimiento de tendencias y géneros artísticos,</li> <li>- Conocimientos en guionización y dirección</li> <li>- Cultura cinematográfica</li> <li>- Cultura general</li> <li>- Sensibilidad al ritmo (tiempos).</li> <li>- Atención, memoria, orden y concentración</li> <li>- Rigor,</li> <li>- humildad</li> <li>- Disciplina para trabajar en horarios.</li> <li>- Conciencia social y trabajo comunitario</li> </ul>

## **E. Áreas de Desempeño y Nodos Problematizadores**

En esta sección, ya a manera de conclusiones extraídas de esta investigación del contexto en sus diferentes componentes, podemos determinar los principales nodos problematizadores de cada área contextual, y fundamentalmente los relativos a las áreas de desempeño más priorizadas por los actores del contexto.

### **1. Nodos problematizadores relativos al contexto disciplinar**

Los cuellos de botella propios del campo disciplinar que están causando conflictos existenciales y prácticos al sector del Cine y AV en Bolivia, se resumen en los siguientes puntos.

#### **a) Debate entre cine como industria o con fines culturales/artísticos**

Este debate existencial parece estar presente no sólo en el área artística audiovisual sino en casi todas las áreas artísticas en nuestro país, cuando en cierto punto enfrentan la insostenibilidad económica.

La investigación demuestra, desde las entrevistas a los expertos, pasando por revisión documental y bibliográfica, hasta los insumos de la Mesa Multi-Sectorial, que en el sector del Cine y AV nacional aún existe un desconocimiento generalizado de los criterios del audiovisual en tanto industria cultural, salvo excepciones, mientras que por otro

lado se reivindican los roles artístico-expresivos, sociales y culturales del cine, como justificativo de la subvención hacia este arte.

De hecho, de acuerdo al Diagnóstico Inicial (anexo) la misma ECA se autodefine como una institución sin fines de lucro y con una orientación social, al punto que se reconoce que se ha excedido en la concesión de becas parciales a sus estudiantes y que esta política no necesariamente ha implicado la mejora de resultados académicos.

Sin embargo, la investigación también ha revelado que existe un reconocimiento explícito en todos los grupos de interés de este contexto, sobre la necesidad prioritaria de especializar productores ejecutivos y en general trabajadores que se dediquen a la gestión financiera, lo cual reflejaría una tendencia hacia adquirir las capacidades en función a criterios del cine como industria en vista de la insostenibilidad del cine de autor, cine-arte, o cine experimental.

## **b) Financiamiento estatal**

Ligado al anterior cuello de botella, está la problemática del financiamiento público, que en la práctica se ha convertido en subvención pública.

El problema surge en los mecanismos de retorno de la inversión pública, ya que parece ser que el contexto no ha tenido la capacidad de capitalizar y rentabilizar la inversión recibida en términos monetarios, pero tampoco en la devolución con productos de calidad al público (se han

revisado las diferentes autocríticas al respecto de parte de los mismos actores del contexto).

Este sector, que demanda, a diferencia de otros sectores artísticos, montos de inversión más importantes, debe encontrar los mecanismos para formalizar su gestión económica. En términos de la demanda formativa, esto se traduciría, nuevamente, en el requerimiento de Productores Ejecutivos - y ocupaciones afines - especializados.

Finalmente, a modo de conclusión de este punto, cabe plantearse la pregunta, ¿en qué grados o ámbitos es conveniente y necesaria la subvención ya sea del Estado o de las ONGs para el desarrollo del arte, y en cuáles es pernicioso?. Esta pregunta permanece en debate.

### **c) Dimensión de la audiencia nacional**

Se concluye con los datos obtenidos por esta investigación, que si bien la producción nacional de Cine y Av ha aumentado cuantitativamente en las últimas décadas, la calidad aún tiene una deuda pendiente con la audiencia nacional cuyos requerimientos se han cualificado, paradójicamente, con el advenimiento de las tecnologías digitales que han llenado de facilidades el consumo del audiovisual, mismas tecnologías que han hecho más accesible los medios de producción.

Varios de los expertos entrevistados, han afirmado que el origen de este problema, más allá de las deficiencias y carencias técnicas, es que la producción nacional ha infravalorado al público en la medida que se les ofrece contenidos a criterio del "gesto artístico" del autor y no

tomando en cuenta los criterios, capacidades y demandas de las audiencias.

Este cuello de botella, revela en términos de demandas formativas, que es lo que este estudio de contexto busca, la prioritaria necesidad de especializar a Guionistas para la construcción narrativa de contenidos que justifiquen la inversión en la producción y la inversión del público en el consumo de cine nacional.

Esta problemática, está muy ligada a la necesidad de ser realistas con la dimensión no solo cualitativa, sino también cuantitativa, de la taquilla nacional, en función a que se diseñen proyectos y presupuestos también realistas al mercado.

#### **d) Nuevos espacios de distribución/exhibición/consumo**

Finalmente, los mismos actores del contexto han reflejado que siguiendo la tendencia internacional, el audiovisual boliviano debe explotar terrenos hasta ahora no bien conquistados como la Televisión, y emprender la conquista de los nuevos espacios de distribución y consumo de los productos audiovisuales que están siendo generados por las nuevas tecnologías.

En términos de demandas formativas, esto halla coherencia con los resultados de esta investigación que detecta una necesidad creciente de especialización en nuevas tecnologías en toda la cadena productiva del Cine y AV.

La oferta formativa actual, debe mirar los nuevos escenarios a futuro para no desactualizarse pronto, y estos escenarios pasan necesariamente por las tecnologías de consumo masivo de contenidos (ej: plataformas de Internet, nuevos dispositivos de exhibición que no tiene que ver con la sala de cine ni con la Tv., redes sociales, creative commons, etc.), y por las tecnologías de producción que experimentan una evolución constante.

## **2. Nodos problematizadores relativos a las políticas públicas de formación**

Esta investigación, también ha revelado que si bien existe un marco jurídico relativamente más completo para el sector audiovisual que para otros sectores artísticos, la débil institucionalidad y otros factores han impedido la consumación de los objetivos de política pública por los que fueron creados.

Un ejemplo es que la Ley General del Cine, no ha podido en casi 20 años ejecutar la misión de la '*cultura cinematográfica*' a través del sistema educativo. Actualmente existe una última ventana de ingreso a la nueva Ley de Educación a aprobarse hasta fin de año, sin embargo la información recogida revela que no está nada garantizado.

Sin embargo, este sigue siendo un importante cuello de botella en la cualificación tanto de productores como de consumidores de cine en el país. Según los expertos entrevistados, un factor de mejora de la calidad está muy ligado a la educación básica.

Según César Pérez, Director Educativo del CONACINE, la formación debe responder sobre todo a una gran carencia, antes que de lo técnico, de lo filosófico, para crear conciencia crítica y profesionales idóneos para el sector. De modo similar opina el experto entrevistado Ernesto Guevara, quien afirma que hoy en día no es tan difícil la técnica fotográfica - porque las nuevas generaciones ya nacieron y viven en un entorno más visual que antes y con tecnologías más inteligentes -, a diferencia de la sustancia o la cultura general sobre historia del arte, historia nacional, historia del pensamiento, que sí se hacen imprescindibles en la formación de los trabajadores del audiovisual. La baja calidad en los contenidos y conceptos se debería a esas deficiencias de la educación temprana.

Finalmente, respecto de las políticas privadas de formación para el sector del Cine y AV, podemos concluir que la oferta actual en el país es muy reducida e insuficiente. En la investigación, existe casi unanimidad de los consultados sobre que el mayor problema de acceso a la actualización y especialización, es precisamente la inexistencia de oferta.

### **3. Nodos problematizadores relativos a las áreas de desempeño**

Como corolario de las conclusiones de esta investigación, en este punto proponemos las áreas de desempeño y sus principales características, de las ocupaciones que tienen más demandas formativas expresadas con alta prioridad por los actores y grupos de

interés del contexto estudiado, y que hallan coherencia con los cuellos de botella de los diferentes contextos revelados, vistos en los anteriores puntos. Esta propuesta fue puesta a consideración, trabajada y afinada con los participantes de la Mesa Multi Sectorial<sup>67</sup>:

	<b>Area de desempeño</b>	<b>Campo Ocupacional</b>	<b>Competencias, destrezas, habilidades</b>
Demandas Priorizadas (por trabajadores)	PreProducción	Guión	Construcción narrativa Cultura audiovisual
	Producción	Producción Ejecutiva (transversal)	Diseño y gestión de proyectos Gestión Financiera Relaciones Públicas
	PostProducción	Edición	Conocimiento de construcción narrativa Cultura artística integral Manejo de software y tecnología especializada
Demandas Priorizadas (por empleadores)	PreProducción	Producción Ejecutiva (transversal)	Diseño y gestión de proyectos Gestión Financiera Relaciones Públicas Marketing Idiomas
		Guión	Construcción narrativa Cultura audiovisual

<sup>67</sup> (ver informe en Anexo)

	Producción	Iluminación Fotografía	Manejo de cámaras, lentes, filtros Teoría de la luz Teoría del color y composición Cultura artística integral.
	PostProducción	Edición y Sonido	Conocimiento de construcción narrativa Cultura artística integral Manejo de software y tecnología especializada
Demanda priorizada por expertos	PreProducción	Guión	Construcción narrativa Conocimiento de las audiencias Conocimiento de la tecnología de producción
	<b>Otras demandas</b>		
	<b>Necesidades globales</b>	<b>Competencias complementarias</b>	<b>Habilidades personales e interpersonales</b>
	Equipamiento Subvenciones Nuevos mercados (distribución)	Gestión de Recursos Humanos Gestión de proyectos Idiomas Conocimiento del mercado	Creatividad Trabajo en equipo Conciencia social Interculturalidad

## **G. RECOMENDACIONES FINALES**

Luego de haber arribado a las conclusiones del presente estudio, expresadas en los nodos problematizadores en el anterior punto, terminamos el presente documento expresando algunas recomendaciones finales del consultor:

1. Relacionando el Diagnóstico Inicial de la ECA (oferta educativa) con el Estudio de Contexto (demanda educativa), resalta que el contenido curricular actualmente ofertado no está tan alejado de la demanda. Los desencuentros entre la oferta y la potencial demanda parecen tener otro tipo de causas, que no pasan tanto por lo curricular sino por otros factores como la informalidad institucional (jurídica, económica, contractual, comunicacional, etc.) que curiosamente muchas otras empresas culturales en el país afrontan.

Es por eso que recomendamos encarar un proceso de saneamiento jurídico, establecer procedimientos firmes de contratación de personal docente, manejar criterio empresarial en su gerencia, poner en práctica la creatividad - que parte esencial de su oferta - para implementar procesos comunicativos más atractivos con los potenciales demandantes de formación.

2. Sin embargo a lo anterior, y siguiendo los resultados arrojados por el Estudio de Contexto sintetizados en los Nodos Problematizadores, la ECA debe encontrar nuevos métodos para profundizar la enseñanza en Guión, Producción Ejecutiva, y Nuevas tecnologías. Para esto, se recomienda:

#### EN GUION.-

A parte de su actual oferta, incentivar a la **constante práctica**. La guionización es una habilidad que se la perfecciona en base a práctica y a someter los guiones al escrutinio de expertos.

Por otro lado, es una habilidad que mejora cualitativamente si se le inyecta conocimientos en Filosofía, Historia, Historia del Arte, Sociología, Política y Economía, entre otros. Si bien estos conocimientos se los debería adquirir desde la educación inicial, la ECA podría incidir en estas fortalezas a través de cursos paralelos o incentivar las lecturas.

#### EN PRODUCCION EJECUTIVA.-

Probablemente, como lo expresan los mismos actores del contexto invitados a la Mesa Multi-Sectorial y otros expertos, la Producción Ejecutiva merezca ser una carrera independiente. La oferta actual de la ECA ofrece esta área como una posibilidad de especialización en el tercer año, lo cual es encomiable como formación integral del graduado.

Sin embargo, al tener la Producción Ejecutiva muchos rasgos de la Gestión Cultural, podrían establecerse programas conjuntos de formación de Gestores Culturales, que lo vienen haciendo ya varias instituciones y una Universidad, orientados a Cine y AV. Se recomienda al ProAa de FAUTAPO analizar futuras acciones para unificar estos objetivos, ya que la Gestión Cultural es un área prioritaria identificada por los Estudios de Contexto generales realizados el 2009.

#### EN NUEVAS TECNOLOGIAS.-

La principal recomendación en este punto, es incrementar la capacidad tecnológica de la ECA, ya que las nuevas

tecnologías se las aprenden solamente con las herramientas adecuadas y en base a práctica. De acuerdo al Diagnóstico Inicial, su actual equipamiento es insuficiente y poco atractivo en relación a la demanda. Una inversión en este sentido, muy probablemente cualificará la oferta educativa de la ECA y por consiguiente podría obtener mejores retornos académicos y económicos de sus estudiantes.

3. El Diagnóstico Inicial ha revelado que la filosofía y la práctica de la ECA se orientan más a un servicio social y cultural que a una empresa cultural. Esto podría estar repercutiendo, en parte, en su actual gestión financiera y académica. Si bien es legítimo que una institución educativa, social o cultural adopte una visión y misión propias, no se debe confundir la visión social ni la misión “no-lucrativa” con la ausencia de manejo empresarial y generación de recursos económicos. Muchas fundaciones generan a partir de su capital social incluso más recursos económicos que algunas empresas lucrativas, la diferencia está solamente en la repartición de las utilidades, que en el caso de las fundaciones son “excedentes” que deben re-invertirse en la institución y en acrecentar su patrimonio fundacional.

Esta confusión ha llevado a muchas instituciones culturales a ser insostenibles, o en el mejor de los casos a depender de la subvención estatal o de las ONGs, y en varios casos a su rápida desaparición. La ECA está desaprovechando el nicho de mercado y el potencial monopolio que podría ejercer en su región. Aún siendo una institución sin fines de lucro, debe manejar criterios empresariales para asegurar su propia sostenibilidad y para mejorar su oferta académica.

La beneficencia, a través de becas por ejemplo, es posible ejercerla sólo cuando se tiene una buena base financiera. “No puedes regalar algo que no tienes” reza el dicho.

La situación actual de la ECA en términos económicos y de infraestructura de continuar así, es riesgosa, y por supuesto que afecta a la calidad de la oferta educativa. Sin embargo, por otro lado la ECA tiene el potencial de alcanzar la sostenibilidad rápidamente, y más aún de generar mayores bienes económicos si por un lado ejerce una gestión financiera desmitificada, pero si también genera nuevos activos a partir del uso de sus propios recursos intelectuales: Ej., generar/vender servicios en los que a su vez sus estudiantes ejerzan prácticas (por ejemplo determinadas prácticas de Producción Ejecutiva).

No es nada raro que las universidades o instituciones académicas serias en otros países capten parte de sus recursos financieros a partir de la generación de investigación, servicios o productos, en los que sus mismos estudiantes participan. De hecho, es parte de la educación el practicar y producir activos en condiciones reales (y no solo teóricas), de lo contrario estaríamos hablando de un sistema educativo que fabrica desempleados (como varias universidades del país lo hacen)

Para esto, es necesario estar concientes que incluso las instituciones no lucrativas tienen intercambios comerciales entre sí, y que ineludiblemente nuestro contexto está inmerso en un sistema de mercado.

La ECA tiene a su favor, que su potencial demanda educativa está en permanente crecimiento en el contexto, ya que vivimos en un tiempo donde la sociedad demanda más trabajadores en el audiovisual (por los diferentes cambios

tecnológicos y comunicacionales que se experimentan en el consumo), a diferencia de otras entidades culturales que se enfrentan a la desaparición de algunas expresiones culturales.

4. Se recomienda a la ECA considerar ampliar su oferta educativa en la modalidad virtual o “e-learning”, inicialmente mediante módulos específicos que se presten a esta tecnología. Esta modalidad cubriría un sector desatendido de la potencial demanda, aquellos que no tienen posibilidades de desplazarse hasta La Paz, que carecen de tiempo, o que no buscan una carrera sino complementar alguna formación (Ej. Cursos de actualización).

Esta modalidad debiera contar con una plataforma desarrollada muy profesionalmente, de modo que la enseñanza a distancia sea efectiva y no un mero postulado. Por otro lado, al ser virtual, los costos pueden resultar menores para los estudiantes.

De ser gestionada profesionalmente, la oferta de formación virtual podría significar para la ECA un canal alternativo de ingresos económicos, a la vez de ser una herramienta de anzuelo para futuros estudiantes en la modalidad presencial.

5. Se recomienda al ProAa – FAUTAPO dar continuidad al apoyo a la ECA en el proceso de la adaptación de su oferta educativa al Enfoque de Formación Basado en Competencias, pero también encontrar los medios de colaboración a la reestructuración de su gestión financiera y a la adquisición de equipamiento para las prácticas de sus alumnos (principalmente en post-producción), en función a que esta escuela mejore su oferta educativa.

## H. Bibliografía y documentos consultados

1. FAUTAPO; "Estudio de Mapeo Ocupacional de las Áreas Artísticas Productivas"; La Paz, octubre de 2009.
2. FAUTAPO; "Estudio de Contexto de las Artes en La Paz-El Alto, Cochabamba y Santa Cruz"; La Paz, 2009.
3. FAUTAPO; "Estudio de Contexto de las Artes en el Sur (Potosí, Sucre, Tarija)"; La Paz, 2009.
4. Santiago ESPINOZA y Andrés LAGUNA; "El Cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)"; FAUTAPO – Ed. Gente Común; La Paz, 2009
5. Pablo PONCE,; "En la intimidad de una butaca – Los espectadores y sus hábitos de consumo"; ProAa-FAUTAPO; La Paz; 2009
6. H. Congreso Nacional de la República de Bolivia; Ley N°1302, "Ley General del Cine", 20 de diciembre de 1991.
7. Bolivia; Constitución Política del Estado; versión oficial, texto aprobado en el referéndum constituyente de enero de 2009.
8. Bolivia; Ley Marco de Autonomías y Descentralización "Andrés Ibáñez"; Ley N° 031 de 19 de julio de 2010
9. Rodrigo ANTEZANA P.; "Cine: la industria pobre"; Los Tiempos 24/10/2010
10. Pedro SUSZ; Tendencias, La Razón 24/oct./2010
11. TOWSE Ruth, et. Al.; "Manual de Economía de la Cultura"; Ed. Datautor; Madrid, 2006.

- 12.SANTAGATA Walter, et. al.; "Proyectos Culturales Para el Desarrollo"; Universidad de Turín y Organización Internacional del Trabajo; Turín, 2005.
- 13.RAUSELL KÖSTER Paul, et al.; "Cultura. Estrategia para el desarrollo local"; Instituto Interuniversitario de Desarrollo Local; Universitat de Valencia; Madrid, 2007
- 14.CAREY John; "Para qué sirven las artes?"; Ed. Debate; Buenos Aires, 2007
- 15.DANTO Arthur; "Después del fin del arte"; Ed. Paidós; Buenos Aires, 1997.
- 16.HERNANDEZ SAMPIERI Roberto, et al.; Metodología de la investigación; Ed. Mc Graw Hill; 4ta ed.; México DF, 2006
- 17.** Sistemas de Análisis Social; [www.sas2.net](http://www.sas2.net)
- 18.** FAUTAPO; Maletín de Herramientas Multimediales; Enfoque Basado en Competencias; 2010.
- 19.Plan Nacional de Desarrollo "Bolivia Digna, Soberana, Productiva y Democrática Para Vivir Bien - Lineamientos Estratégicos 2006-2011"; Gaceta Oficial de Bolivia; Edición Especial No. 0103; Decreto Supremo 29272; La Paz, 2007).
- 20.Decreto Supremo Nº 00064 del 3 de abril del 2008
- 21.Decreto Supremo Nº 22816 del 20/5/91
- 22.ESCOBAR, Arturo; "La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo"; Ed. Norma; Bogotá, 1998.
- 23.Documento CONPES 3162; "Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010.

Hacia una ciudadanía democrática cultural”; Min. de Cultura de Colombia, 2001.

- 24.UNESCO; Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural; Ed. UNESCO, Paris, 2004
- 25.UNESCO; “Internacional flows of selected cultural goods and services”; Instituto de Estadística de UNESCO; Paris, 2005
- 26.UNESCO; “Understanding Creative Industries: Cultural statistics for cultural policy-making”; 2007
- 27.UNESCO; “Declaración de México sobre las Políticas Culturales”; Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales; 1982.
- 28.Carta Cultural Iberoamericana; OEI; 2009.
- 29.LIND Douglas, et. al.; “Estadística para Administración y Economía”; Ed. Mc Graw Hill; 3ra ed.; México 2001

## LISTA DE ANEXOS

1. Reporte de Mapeo de Actores y Grupos de Interés
2. Registros de CONACINE: Lista de cineastas, documentalistas, productoras y trabajadores del audiovisual; Informe del CONACINE en 4 de octubre de 2010.
3. Plan Nacional de Desarrollo (en CD) y Legislación nacional
4. Metodología SAS2
5. Artículos y documentación de oferta curricular de centros de formación del exterior
6. Encuestas y entrevistas (en CD)
7. Informe y documentos de la Mesa Multi Sectorial
8. Diagnóstico Inicial (Institucional) de la ECA
9. En CD: Informe final; Reporte de Mapeo de Actores y Grupos de Interés; Base de datos en Access.
10. Otra documentación