



Revista Brasileira de Inovação

ISSN: 1677-2504

ISSN: 2178-2822

Universidade Estadual de Campinas

Borello, José A.; Barberis, Noelia; Ascúa, Rubén
Formación, vinculaciones y complejidad de los proyectos:
Base del conocimiento en la pequeña producción audiovisual
Revista Brasileira de Inovação, vol. 20, e021011, 2021
Universidade Estadual de Campinas

DOI: <https://doi.org/10.20396/rbi.v20i00.8661430>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=641772410009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Formación, vinculaciones y complejidad de los proyectos: Base del conocimiento en la pequeña producción audiovisual

* *José A. Borello* 

Instituto del Conurbano, Universidad Nacional de General Sarmiento/CONICET y
Universidad Nacional de Rafaela, Rafaela, Santa Fe, Argentina.

E-mail: joseborello@gmail.com

** *Noelia Barberis* 

Universidad Nacional de Rafaela, Rafaela, Santa Fe, Argentina.

E-mail: noeliabarberis@unraf.edu.ar

*** *Rubén Ascúa* 

Universidad Nacional de Rafaela, Rafaela, Santa Fe, Argentina.

E-mail: rubenascua@unraf.edu.ar

RECIBIDO EN: 29 NOVIEMBRE 2020 ACEPTADO: 30 JUNIO 2021

RESUMEN

El artículo mide la importancia de tres elementos que constituyen la base del conocimiento en la pequeña producción audiovisual: la formación, las vinculaciones y la complejidad de los proyectos. Desde esa base cognitiva se despliegan las capacidades de estos productores audiovisuales. El ejercicio se basa en información empírica recogida en una encuesta a una muestra de muy pequeños productores audiovisuales, en diferentes lugares de la Argentina, a fines del 2017. En el artículo se concluye que gran parte de las pequeñas unidades productivas registran altos niveles de formación y de vinculaciones, pero bajos niveles de complejidad de los proyectos que desarrollan.

PALABRAS CLAVE | Bases del conocimiento; Capacidades; Visión de la firma basada en los recursos; Pequeños productores audiovisuales; Argentina.

**Training, linkages, and project complexity:
Knowledge base in small audiovisual production**

ABSTRACT

The article measures the importance of three elements that constitute the knowledge base in small audiovisual production: training, linkages, and the complexity of projects. From this cognitive base the capacities of these audiovisual producers unfold. The exercise is based on empirical information collected in a survey of very small audiovisual producers, in different parts of Argentina, at the end of 2017. The article concludes that a large part of the small productive units registers high levels of training and linkages, but low levels of complexity of the projects they carry out.

KEYWORDS | Knowledge bases; Capabilities; Resource-based view of the firm; Small audiovisual producers; Argentina.

1. Introduction

Este artículo mide el desarrollo de tres conjuntos de elementos que están en la base del conocimiento utilizado en la pequeña producción audiovisual: la formación, las vinculaciones y la complejidad de los proyectos. Es importante mencionar que los profesionales y técnicos independientes y muy pequeñas empresas constituyen la pequeña producción audiovisual. El texto se integra en una línea relativamente reciente de trabajo que subraya la importancia del conocimiento en los procesos productivos, al mismo tiempo que examina diversas dimensiones que hacen a especificar y caracterizar ese conocimiento y a entender sus nexos con los recursos, rutinas y capacidades de las firmas (NELSON; WINTER, 1982).

Es un área interdisciplinaria de interés en la que confluyen diversas ciencias sociales y disciplinas aplicadas. Si bien hay una serie de autores que se han interesado por estos temas, veremos que quizás los aportes de Bjørn Asheim (2007), Asheim y Coenen (2005), Asheim, Grillitsch y Trippl (2017) y la extensa revisión de Manniche, Moodysson y Testa (2017) son los que han avanzado y sistematizado de forma más acabada la noción de base de conocimiento en el contexto productivo. Nos parece, sin embargo, que esos avances son aún insuficientes para entender y caracterizar los procesos asociados a la construcción de la base de conocimiento en la producción audiovisual.

En este artículo nos interesa profundizar en la idea de base de conocimiento en la producción audiovisual a través de la medición de tres grandes conjuntos de elementos que creemos que son clave en la generación y renovación de esa base. Es a partir de esa base de conocimiento que las firmas son capaces de desplegar las capacidades que les permiten permanecer en el mercado. En una contribución anterior identificamos y discutimos la relevancia de esos tres elementos para entender los procesos de creación de competencias de los trabajadores informáticos argentinos (BORELLO *et al.*, 2005). En las páginas que siguen también mostraremos de qué modo se articulan la formación, las vinculaciones y la complejidad de los proyectos con la base del conocimiento, cuestión que no ha sido discutida de manera sistemática en la bibliografía existente.

El trabajo se inscribe en un tema más general de estudio: la idea de que las organizaciones y los individuos se diferencian no sólo por ciertas características que podríamos llamar cuantitativas sino, y, sobre todo, por ciertos elementos cualitativos (NELSON, 1991) basados en el desempeño.

Si bien hay ya una extensa bibliografía internacional que privilegia este tipo de enfoques en el análisis de las organizaciones, no se ha trabajado demasiado esa perspectiva en el análisis de la producción audiovisual en general (LORENZEN, 2018) y menos aún en países como la Argentina. Este país tiene una nutrida historia en los diversos segmentos que constituyen la producción audiovisual (cine, TV, publicidad, producción audiovisual alternativa) y ha construido significativas capacidades a la escala del complejo productivo, de cada uno de sus segmentos, de sus organizaciones y de sus recursos humanos. Una gran parte de las organizaciones son muy pequeñas. No hay aún un examen sistemático de esas capacidades, de las bases de conocimiento que las hacen posibles, y de las potencialidades y limitaciones de este tipo de organizaciones. Más aún, hasta hace unos años se había avanzado muy poco en la bibliografía internacional en medir de manera sistemática esas capacidades y las bases de conocimiento en el ámbito audiovisual (MILLER; SHAMSIE 1996).

Este artículo contribuirá a generar un mejor entendimiento teórico del proceso de construcción de conocimiento en la producción audiovisual. Ese entendimiento sería de utilidad para el sector público, los ámbitos privados empresariales y las instituciones. Sería posible, por ejemplo, priorizar áreas en las cuales concentrar la formación y los recursos específicos de las políticas de fomento orientadas al complejo audiovisual. Respecto a esto último, el estado nacional argentino y casi todos los estados provinciales tienen políticas de apoyo para la producción audiovisual (BORELLO; MOTTA; FLEITAS, 2019). Esas políticas podrían estructurarse de una mejor manera para profundizar el desarrollo de algunos aspectos débiles de esas bases de conocimiento y para complementarlas.

2. El sistema productivo audiovisual y el lugar de la formación, las vinculaciones y la complejidad de los proyectos

2.1 Breve discusión de la bibliografía existente

Si bien pueden encontrarse referencias a la importancia del conocimiento en la producción ya en autores clásicos de las ciencias sociales, su examen detallado y su ubicación explícita en un lugar destacado de los procesos productivos es mucho más reciente (NELSON; WINTER, 1982). No es este el lugar para hacer un recorrido del desarrollo de este tema en la bibliografía, pero sí nos parece pertinente hacer algunas referencias a la idea de base de conocimiento y a su relación con las capacidades empresariales.

Antes de entrar de lleno en la discusión sobre la noción de base de conocimiento en el contexto de la producción audiovisual, es necesario traer a colación algunas distinciones útiles referidas a este tema. Una distinción interesante es la que han hecho algunos autores entre conocimiento codificado y tácito. La idea inicial de Michael Polanyi (1966) de diferenciar entre ambos tipos fue luego retomada por diversos autores, entre otros, por Nonaka y Takeuchi en su conocido texto *La organización creadora de conocimiento* (1999). El interés de estos autores estaba centrado en entender y promover la innovación en las organizaciones a través de acciones que fomentaran la conversión de un tipo de conocimiento en otro, en especial la conversión de conocimiento tácito en codificado. Estos autores, a partir de Polanyi, señalan que el conocimiento “tácito es personal y de contexto específico y, así, difícil de formalizar y comunicar. Por su parte, el conocimiento explícito o ‘codificado’ es aquel que puede transmitirse utilizando el lenguaje formal y sistemático” (NONAKA; TAKEUCHI, 1999). Veremos que hay actividades en las que la base de conocimiento se asocia más fuertemente a un tipo de conocimiento que al otro. (Por ejemplo, veremos que, en la producción audiovisual, el conocimiento es eminentemente tácito, aunque también se sirve del codificado). Siguiendo a Nonaka y Takeuchi, las organizaciones más innovadoras serán aquellas que sean capaces de impulsar procesos internos de conversión entre tipos de conocimiento.

Una segunda distinción en el análisis del rol del conocimiento en los procesos productivos es la que hacen Lundvall y Johnson (1994) entre cuatro tipos de conocimientos: saber-qué (“know-what”), saber-por qué (“know-why”), saber-quié (“know-who”) y saber-cómo (“know-how”).

El saber-qué refiere al tipo de conocimiento más cercano a la información, aunque no sea, necesariamente, accesible a todos. Es un conocimiento que está en la base de la aplicación de la ley o de la medicina. Se refiere a hechos. En el marco de nuestra discusión específica en este artículo, por ejemplo, tendría que ver con conocer la historia del cine y de sus diferentes transformaciones desde, por ejemplo, la evolución de su estética.

El saber-por qué—nos recuerdan Lundvall y Johnson—es un conocimiento más vinculado a entender procesos tanto en la mente como en la naturaleza, algo típicamente asociado a la industria química o a la electrónica. En términos de la producción audiovisual, estaría vinculado con entender los procesos de recepción del público, pero también con la utilización de efectos especiales y de simulaciones en el rodaje.

El saber-quién es un conocimiento que tiene que ver esencialmente con “saber quién sabe qué y quién puede hacerlo” (LUNDVALL; JOHNSON, 1994, p. 28). Es un saber clave en todas las industrias y actividades donde la división del trabajo es muy fina. Esto incluye muchas ramas de la metalmecánica y de la producción textil y de confecciones, pero también de la construcción, de la consultoría y, obviamente, de las industrias culturales. En ese sentido, este es un tipo de conocimiento central en la producción audiovisual en la que, como veremos, cada proyecto requiere una nueva conformación de recursos humanos, gran parte de los cuales se encuentran fuera de la propia organización. Esta particularidad de la producción audiovisual subraya la importancia de grupos informales conectados por profundos lazos de confianza, complementariedad y reciprocidad (SCOTT, 1997, 2000).

La última categoría de conocimiento planteada por Lundvall y Johnson (1994) es la del saber-cómo, un conocimiento que estos autores asocian, sobre todo, a las habilidades prácticas que se aplican en la esfera económica. Este es un conocimiento eminentemente tácito. Esto es, si bien hay una parte de este conocimiento que está codificado y puede ser aprendido en la universidad (en las formas de saber-qué y saber-por qué), la aplicación de ese conocimiento en situaciones prácticas es algo que sólo puede ser aprendido (y a veces sólo de forma parcial) a través de la participación en la propia acción. Esto quiere decir que se trata de un conocimiento fundamentalmente tácito.

Fue inicialmente Laestadius (1998) quien, en un estudio de la industria del papel, estableció que las bases de conocimiento difieren de una industria o de una actividad a la otra (PLUM, 2011). Es cierto, también, que autores como Malerba y Orsenigo (1997), habían ya insistido en ciertas regularidades al interior de cada sector económico en términos de los procesos productivos y de construcción de aprendizajes. Laestadius (1998) diferencia, inicialmente, entre dos tipos: conocimiento analítico (típico de las actividades basadas en el conocimiento científico: industria farmacéutica, química, etc.); y conocimiento sintético (que prevalece en las actividades vinculadas a lo ingenieril, donde el conocimiento surge de la propia resolución de problemas: metalmecánica, fabricación de bienes de capital). Pero es probablemente Bjørn Asheim uno de los autores que más ha avanzado esta discusión. En un artículo publicado en 2007, agrega un tercer tipo a este esquema a través de la noción de conocimiento simbólico (típico de las actividades que se realizan en las industrias culturales, la moda, el diseño y la publicidad) (ASHEIM, 2007).¹ Si

1 “Esta base de conocimiento está asociada con los atributos estéticos de los productos, la creación de diseños e imágenes y el uso económico de diversos artefactos culturales” (ASHEIM, 2007, p. 226).

bien se reconoce que los tres tipos de conocimiento están presentes en cualquier actividad productiva (aunque, como destacamos, su preponderancia individual es más marcada de acuerdo con el tipo de actividad que se trate) hay, inicialmente, una visión relativamente estática y rígida de la importancia y el uso de cada uno de estos tipos de conocimiento en la actividad productiva. Es en los últimos años donde asistimos a una visión más compleja de la base de conocimiento como el resultado de la combinación de diferentes formas de conocimiento: “combinatorial knowledge bases” (ASHEIM; GRILLITSCH; TRIPPL, 2017; MANNICHE; MOODYSSON; TESTA, 2017). En este trabajo destacamos la centralidad del conocimiento simbólico en la producción audiovisual pero también señalamos la importancia de los otros tipos de conocimiento.

En la producción audiovisual el conocimiento simbólico es central. Si bien una parte de ese conocimiento está codificado, gran parte de él es tácito y extremadamente dinámico. El hecho de que se trate de un conocimiento mayormente tácito implica que su transmisión es más sencilla a través de la interacción y del trabajo en grupos pequeños. En general, se nutre de fuentes estables y codificadas (por ejemplo, de la alta cultura) pero también de muchas referencias de la cultura popular y sus diversas formas (el graffiti, la cumbia, el rock, etc.). Hasta hace unas pocas décadas, la historia del arte y de la estética en general y de determinados géneros audiovisuales (como por ejemplo de un cine nacional) eran aprendidas en la concurrencia a ámbitos como los de los cine-clubes y en el trabajo con profesionales de más larga trayectoria, hoy gran parte del conocimiento de esa trayectoria es adquirida en la universidad y en institutos de formación audiovisual, cuestión que consideramos central y que incluimos como una de las dimensiones de trabajo en la sección empírica del artículo.

Sin embargo, en la producción audiovisual es, también, muy importante el conocimiento sintético adquirido por las diversas personas, grupos y firmas a través de la resolución de muchos problemas prácticos que surgen en las diversas etapas de un rodaje, cuestión que, por ejemplo, puede apreciarse en cualquier narración del rodaje de una película o serie de TV. Como puede apreciarse, ese conocimiento surge en la interacción con otros y, por lo tanto, la cuestión de la vinculación (uno de los puntos que analizaremos) es central (SCOTT, 1997, 2000). Esto también quiere decir que en la producción audiovisual es central el “saber-quié(n)”. Esto es, uno de los mayores activos de cualquier agente organizador de la producción audiovisual (una empresa, un director, un productor) es su agenda de contactos.²

2 Véase, en el *Manual del productor audiovisual*, la sección sobre la “Agenda del productor” (MARTÍNEZ ABADÍA; FERNÁNDEZ DIEZ, 2010, p. 24).

Al mismo tiempo, la calidad del conocimiento sintético generado está íntimamente relacionada con la complejidad de los proyectos que se encaran, *ceteris paribus*, a más complejo el proyecto, mayor será el conocimiento sintético adquirido. (Y es por ello que medimos esta dimensión en nuestro análisis). Este es un argumento que no se ha levantado en la bibliografía existente y que aquí aportamos.

Por último, el conocimiento analítico, que es el conocimiento recibido en la universidad, es la base muchas veces necesaria para innovar en términos del conocimiento simbólico. Esto es, en la universidad se aprende respecto a la historia del arte en general y del cine y del audiovisual y respecto a la estética y su transformación en el tiempo.

Las dos distinciones que hemos hecho entre tipos de conocimiento nos abren una serie de categorías y elementos para avanzar en el análisis de la base del conocimiento en la producción audiovisual y de las tres dimensiones que la integran: formación, vinculaciones y complejidad de los proyectos.

Si bien en la industria audiovisual se discute, aún, el valor de la formación en la academia respecto a la formación en el trabajo, creemos que, en parte, esa discusión ha perdido pertinencia a medida que los idóneos han perdido peso en la actividad y a medida que la formación universitaria y terciaria ha incorporado un sustancial número de instancias de formación en el trabajo. La formación genera un tipo de conocimiento que algunos autores asocian a las capacidades discretas porque le pertenece al agente. La formación, tanto en carreras extensas en la universidad como en cursos de diverso tipo, desarrolla niveles importantes de conocimiento técnico que diferencian a cada agente en el mercado (KOGUT; ZANDER, 1992).

Respecto a las vinculaciones, se considera que son fuente de ventajas competitivas ya que facilitan la adquisición de diversos aprendizajes. Por un lado, abren el camino para adquirir un conjunto de procedimientos prácticos que son típicos de la producción audiovisual. Además, en la interacción con diversos agentes se amplían los recursos de la paleta estética con la que cuenta un agente. La importancia de lo simbólico es crucial en una actividad que supone la existencia de novedad en cada nuevo producto. Interactuar con otros agentes genera nuevos recursos estéticos.

En relación con la complejidad de los proyectos, se consideró que es una fuente central de adquisición de nuevos conocimientos no sólo prácticos sino también estéticos. En ese sentido, como ya lo plantearemos en las secciones metodológicas, tuvimos en cuenta cuestiones relacionadas con el tamaño de los proyectos, pero también con el tipo de producción. Se consideró que la producción de ficción, sea para cine como para TV, plantea, en general, mayores desafíos narrativos,

estéticos y prácticos. Se trata, en general, de proyectos de mayor envergadura que los documentales y que presentan desafíos de guión muy superiores a los de, por ejemplo, una publicidad o un programa de TV.

Habiendo delineado algunas cuestiones generales que hacen a la base de conocimiento en la producción audiovisual y a las tres dimensiones de análisis que hemos elegido, vamos ahora a describir de qué manera se conectan esas dimensiones.

2.2 Construcción de un modelo conceptual de las relaciones entre recursos, conocimientos y capacidades en la producción audiovisual

Vamos ahora a caracterizar el sistema productivo audiovisual y a mostrar cuál es el lugar de los recursos, del conocimiento y de las capacidades. En esa caracterización mostraremos de qué manera la formación, las vinculaciones y la complejidad de los proyectos son tres elementos que alimentan la base de conocimiento audiovisual. Tendremos en cuenta, además, que estamos hablando de unidades de producción audiovisual muy pequeñas, muchas de ellas unipersonales. Hemos esquematizado una parte de la discusión que sigue en la Figura 1.

Partimos de una visión heterodoxa de la firma y del sistema productivo en la cual las firmas tienen una racionalidad acotada moldeada por su propio sendero de crecimiento; sendero que se desarrolla en un determinado ambiente local, regional, nacional e internacional. En cada una de esas escalas geográficas de relación hay restricciones y condicionantes, pero también oportunidades. El sendero temporal de desarrollo contiene irregularidades: hay momentos en los cuales se abren ventanas de oportunidad; hay momentos en los que los senderos se bifurcan; hay irreversibilidades y costos hundidos; y hay una continua transformación de los ambientes externos a la firma.

Conceptualmente podemos pensar que, en su sustrato productivo inicial, las empresas cuentan con ciertos recursos básicos tangibles e intangibles: edificios y equipamiento, por un lado, y marcas, guiones, contratos y otros intangibles, por el otro. En general, las firmas del complejo audiovisual argentino cuentan con muy pocos recursos de este tipo, en especial las pequeñas unidades productivas de las que hablamos. Para producir alquilan equipos para complementar los propios, contratan diversos servicios a proveedores externos y se asocian a otras firmas o individuos. Tampoco cuentan con activos productivos intangibles significativos, al menos no de los que estamos mencionando como recursos básicos.

Hemos identificado tres conjuntos de capacidades generales: productivas, comerciales y administrativas. Al interior de cada uno de esos conjuntos, las empresas explotan sus recursos a través del uso de sus habilidades organizadas en forma de rutinas (NELSON; WINTER, 1982). Para hacerlo utilizan conocimientos propios y ajenos.

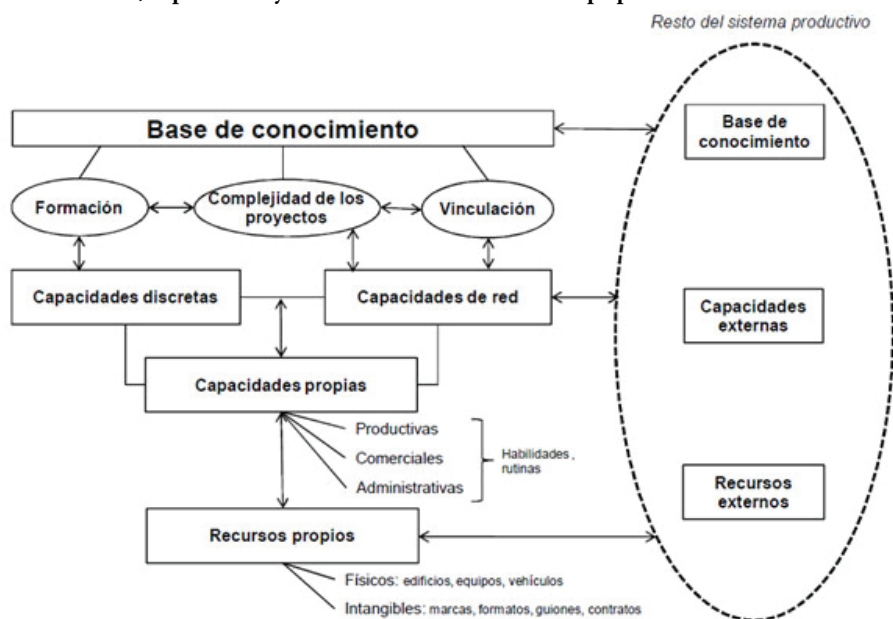
En un plano más abstracto, las unidades productivas audiovisuales tienen dos grandes grupos de capacidades: capacidades discretas y capacidades de red. Por lo que se conoce de estas pequeñas unidades productivas (BARBERIS; BORELLO; ASCÚA, 2019; BORELLO; GONZÁLEZ, 2012), en general, no tienen las capacidades discretas asociadas a ciertos derechos legales (como los contratos con grandes estrellas, los derechos de formatos televisivos o la posesión de libros cinematográficos), que mencionan algunos autores como Miller y Shambie (1996). En el contexto productivo audiovisual argentino, inclusive en firmas de mayor tamaño, estos derechos legales son más bien una rareza.

Creemos que las mayores capacidades discretas que tienen los agentes relevados en nuestra muestra se asocian a los conocimientos adquiridos en la formación. Y más allá de la discusión que persiste respecto a su importancia en relación a lo que se aprende en la propia práctica, la gran cantidad de cursos y actividades de formación relevadas nos indican que esos agentes consideran que en la formación hay un activo importante. Debe también tenerse en cuenta que esos agentes saben que en los procesos de formación también se adquieren contactos y se establecen relaciones que pueden ser útiles en el mercado. En ese sentido, la formación tiene lazos estrechos con la vinculación. La formación es muy útil para aprender cómo se hacen las cosas. Sin embargo, y en especial en un sistema productivo mayormente desintegrado en términos verticales y horizontales, lo que hay que adquirir es también un conocimiento sobre con quiénes hacer esas cosas, como mencionáramos anteriormente (saber-quiénes). La formación que, en general, está destinada a la adquisición de habilidades (saber-cómo), pero también tiene el sentido de situar a los estudiantes en la historia estética y en su profesión, sólo puede ser puesta en valor, recreada, ampliada y actualizada si es puesta en práctica (o sea es utilizada) para resolver problemas. Si esa práctica es poco desafiante, esto es, si los proyectos en los cuales es puesta en práctica son poco complejos, los agentes tienden a desaprender. Contrariamente, si los proyectos son moderadamente complejos, los agentes buscarán complementar lo que ya saben con otra información o reordenarán lo que ya saben de formas novedosas. De este modo, expuestos a proyectos de una relativa complejidad, los agentes mejorarán sus capacidades y pondrán en valor sus conocimientos adquiridos en la universidad o en otros ámbitos de formación.

En general, los proyectos de una cierta complejidad obligarán a convocar un conjunto de agentes con capacidades mayores y con bases de conocimiento más ricas. En ese sentido, ser parte de un proyecto de mayor complejidad alimenta la cantera de las vinculaciones.

De este modo, es posible visualizar que, en el tiempo, pueden darse procesos virtuosos de adquisición de capacidades y de mejora de las existentes. Si bien en esos procesos la formación es lo que les otorga a los agentes los conocimientos necesarios para aprender ciertas habilidades que pueden luego ser organizadas en rutinas y ser parte de las capacidades básicas para entrar en el ruedo productivo, por sí mismos, los conocimientos, no garantizan nada en la ausencia de un colectivo con quienes trabajar y en la ausencia de proyectos de una cierta complejidad que obliguen a nuevos aprendizajes.

FIGURA 1
Recursos, capacidades y base de conocimiento en una pequeña firma audiovisual



Fuente: Autores, pero inspirado en BORELLO *et al.*, 2005.

En la Figura 1, hemos intentado plasmar estas relaciones de manera dinámica, mostrando que hay muchas relaciones que son bi-direccionales. La figura sugiere varias cosas. Primero, que estamos en presencia de un sistema de procesos interrelacionados que conectan el aprendizaje, la utilización de recursos y la creación de capacidades.

Esto requiere tener en cuenta el conjunto de elementos que constituyen el sistema, y no sólo algunos de ellos. Segundo, que es posible operar desde diversas áreas del sistema y vinculadas a él para generar mejoras. Por ejemplo, la generación de proyectos de mayor complejidad puede ayudar a identificar y construir instancias de formación que previamente no se habían visualizado como relevantes. Por último, si bien el esquema no destaca el dinamismo, las transformaciones que es posible visualizar se desarrollan en un espacio de tiempo. En el tiempo también puede pensarse que el sistema continuamente desaprende y aprende. Esto es, por un lado, aquellos agentes expuestos a proyectos de baja complejidad pueden llegar a desaprender cosas que habían aprendido en proyectos anteriores, en su formación o en la vinculación con otros agentes. Por otro lado, la participación en proyectos de creciente complejidad implica que los agentes modifican prácticas, procedimientos y criterios que podrían servir para realizar proyectos menos complejos.

El esquema abstracto y general que hemos bosquejado en los párrafos anteriores será ahora contrastado con información empírica de una encuesta a pequeños productores audiovisuales.

3. Cuestiones metodológicas

3.1 Características de la encuesta y de la muestra

Este artículo se basa en los resultados de una encuesta a individuos y microempresas audiovisuales. Se relevaron 140 personas que trabajan en la producción audiovisual. La muestra obtenida es diversa en términos de la edad de las personas entrevistadas, de su inserción en el mercado y de su localización. Al no conocerse el universo del cual se extrae la muestra no es posible hacer afirmaciones tajantes respecto a su representatividad. Una parte del relevamiento se hizo on-line, y otra parte, se hizo con encuestadores.

Para hacer la encuesta se trabajó en forma conjunta con diversos grupos de investigación en varias universidades nacionales. La muestra incluye profesionales independientes localizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (18), con una importante presencia de individuos que viven en Mar del Plata (45) y la ciudad de Córdoba (38) y con algunos casos en localidades pequeñas de las provincias de Entre Ríos, Córdoba, Buenos Aires y Santa Fe. Esta diversidad geográfica es también el reflejo de la expansión de la producción audiovisual en el interior del país. El relevamiento se realizó entre octubre del 2016 y junio del 2017. Las personas que

completaron la encuesta fueron convocadas por investigadores que viven y trabajan en las mismas ciudades y con los cuales ya había habido contactos previos a través de cámaras empresarias o asociaciones de profesionales, en el marco de investigaciones anteriores.

3.2 Construcción del indicador de base de conocimiento

Como ya se planteó en las páginas anteriores y como se discute en más detalle en la sección siguiente, se entiende que la base de conocimiento de los pequeños agentes que participan de la producción audiovisual se construye esencialmente a partir de su formación, de sus vinculaciones y de la complejidad de los proyectos en los cuales participan. En la bibliografía hay una visión por momentos ambivalente respecto a la importancia que tiene la formación sistemática en instituciones educativas para el trabajo en la producción audiovisual (BERG, 2016, p. 16; FERNÁNDEZ BERDAGUER, 2006). Nosotros creemos que la propia inversión y esfuerzos que dedican aquellos que trabajan en ese ámbito es una muestra cabal de su relevancia. Hemos subrayado en la discusión anterior que esa formación abre la puerta no sólo al saber-qué sino, también, al saber-cómo y, quizás más relevante aún al saber-con quién. Sí hay innumerables referencias en la bibliografía a la importancia de los vínculos en un tipo de producción que requiere de los otros. La bibliografía sobre sistemas productivos y de innovación es bastante más silenciosa respecto al tercer eje de nuestra discusión: la complejidad de los proyectos. Argumentaremos que, en parte, esto revela una profunda ignorancia de gran parte de los observadores de las ciencias sociales, quienes nunca se asomaron desde la intensidad etnográfica o desde la propia práctica a la producción audiovisual. Volveremos sobre esto al final del artículo.

Tal como puede apreciarse en el Cuadro 1, el relevamiento realizado reunió información de esas tres dimensiones.

Respecto a la *formación*, como vemos en el cuadro, la encuesta relevó información del “Máximo nivel educativo alcanzado” y de “Otros estudios y cursos realizados”. Además, en el relevamiento se le pedía a los encuestados que hicieran aclaraciones respecto a las carreras e instituciones de formación terciaria a las que hubieren concurrido: “En caso de que haya estudiado en universidades o terciarios, por favor aclare carrera e institución”.

CUADRO 1
Dimensiones asociadas a la formación, las vinculaciones y la complejidad de los proyectos y preguntas de la encuesta asociadas a cada una de ellas

Dimensiones	Preguntas planteadas en la encuesta	Aclaraciones incluidas en el formulario
<i>Formación</i>	Máximo nivel educativo alcanzado	Primario incompleto Primario completo Secundario incompleto Secundario completo Terciario/universitario incompleto Terciario/universitario completo Otro
	En caso de que haya estudiado en universidades o terciarios, por favor aclare carrera e institución	
	Otros estudios y cursos realizados (consigne los más relevantes)	
<i>Vinculaciones</i>	¿Con qué otros agentes de la producción audiovisual se vincula más frecuentemente? Nombre un máximo de 5.	En lo posible, describa nombre y apellido, empresa o institución (si corresponde) y motivo por el cual se vincula
<i>Complejidad de los proyectos</i>	Describa los tres proyectos audiovisuales más importantes en los que haya participado.	En lo posible, describa los siguientes datos: nombre del proyecto, año, productor y/o director, presupuesto estimado, principales locaciones, cantidad de personas involucradas. También mencione su rol en el proyecto y la cantidad de semanas que trabajó.
	Consigne (si corresponde) otras experiencias no contempladas en los cuadros anteriores	
	Por favor, consigne su experiencia en actividades culturales relacionadas a la audiovisual, pero con exclusión de los proyectos audiovisuales propiamente dichos.	Por ejemplo: gestión de espectáculos y proyectos artísticos, fotografía, actuación, elaboración de textos, música, artes plásticas, etc.

Fuente: Autores.

Como puede suponerse, es relativamente sencillo tabular datos con opciones cerradas. Muy distinto fue el caso de las otras preguntas referidas a la formación, donde fue necesario reclasificar las respuestas. En el caso de las carreras se usó el clasificador que propone el Ministerio de Educación en donde se dividen según Rama y Disciplina de la manera en que se expone en el Cuadro 2.

CUADRO 2
Formación: Clasificación de carreras

Rama	Disciplina
Ciencias humanas	Artes Educación Otras ciencias humanas
Ciencias sociales	Ciencias de la información y de la comunicación Economía y administración Derecho Otras ciencias sociales
Ciencias aplicadas	Informática Arquitectura y diseño Ingeniería Industrias Ciencias agropecuarias

Fuente: Autores.

Para los cursos también fue necesario trabajar la información para reclasificarlos en un número limitado de categorías y para ello, se utilizó la misma agrupación expuesta en el cuadro anterior. Las carreras y cursos de Artes y de Ciencias de la información y de la comunicación fueron consideradas de mayor importancia para la formación de los profesionales audiovisuales, por lo que recibieron una ponderación superior al resto.

Respecto a las *vinculaciones*, tal como se indica en el cuadro 1, la información analizada surge de la siguiente pregunta, “¿Con qué otros agentes de la producción audiovisual se vincula más frecuentemente? Nombre un máximo de 5”. En este caso también fue necesario retrabajar la información. Por un lado, se consideraron los datos ingresados por cada encuestado y se reagruparon según los siguientes criterios:

- Cantidad de vínculos: Ningún vínculo / Varios vínculos (hasta 3 inclusive) / Muchos vínculos (más de 3)
- Tipos de vínculos: Personas / Empresas / Organismos públicos / Universidades y Centros tecnológicos / Entidades privadas
- Localización del vínculo: Local / Regional / Nacional / Internacional

Dado que en la encuesta sólo se solicitó la mención del agente, para la clasificación de “Tipos de vínculos” y “Localización del vínculo” fue necesario ampliar la información de cada agente mencionado utilizando las fuentes externas www.imdb.com y www.cinenacional.com. También se contaron la cantidad de vinculaciones de cada unidad productiva.

Por último, en relación a la *complejidad de los proyectos*, se le solicitó a los entrevistados información tanto sobre “los tres proyectos audiovisuales más importantes en los que haya participado”, como acerca de “otras experiencias” audiovisuales y experiencias en actividades culturales relacionadas a lo audiovisual. Respecto a la complejidad de los proyectos, se usó información de tres preguntas incluidas en el relevamiento. De ellas, la más relevante fue la primera que se consigna en el cuadro anterior, esto es: “Describa los tres proyectos audiovisuales más importantes en los que haya participado”.

3.2.1 Ponderaciones por cada dimensión

A partir de la información brindada por cada encuestado y para cada una de las tres dimensiones identificadas (formación, vinculaciones y complejidad de los proyectos) se construyó un indicador cuantitativo que nos permitió clasificar los casos relevados. Si bien reconocemos que los puntajes asignados son arbitrarios, se explica, en cada caso, por qué se asignaron puntos de la manera que se lo hizo. Además, en cada una de las tres dimensiones se usó más de una variable, esto es, indicadores constituidos por varias variables; esto contribuye a fortalecer y estabilizar los resultados. Obviamente, las asignaciones de puntaje responden a determinadas posturas respecto a la realidad. Esas posturas responden al conocimiento que tenemos de la realidad productiva adquirida no sólo a través de nuestra propia investigación sino, también a partir de la lectura de la bibliografía existente.

CUADRO 3
Ponderación de la formación

Dimensiones de Formación	Variables	Puntaje	
		Arte o Ciencias de la información y de la comunicación	Otras
Máximo nivel educativo alcanzado	Postgrado	25	20
	Terciario/universitario completo	20	10
	Terciario/universitario incompleto	8	3
	Secundario completo	3	
	Secundario incompleto	0	
Otros estudios y cursos realizados	1 sólo curso	7	2
	Más de 1 curso	8	3

Fuente: Autores.

Respecto a la ponderación de la formación, se asignó un puntaje al Máximo nivel educativo alcanzado, y otro a Otros estudios y cursos realizados. Luego los dos valores se sumaron y se obtuvo un único valor de referencia por encuestado (Cuadro 3). Dentro del rango de resultados que va desde 0 a 33, se los clasificó a los resultados en formación en tres niveles:

- Alto: de 20 a 33
- Medio: de 8 a 19
- Bajo: de 0 a 7

El criterio considerado para definir estos rangos se relaciona principalmente con la formalidad del nivel educativo indicado y la pertinencia de la formación obtenida para el trabajo audiovisual. Sobre esta base, se hacen algunas consideraciones.

Dentro del rango de nivel de formación Alto, se requiere como mínimo haber obtenido un título Terciario/Universitario completo dentro de la disciplina de Artes o Ciencias de la información y de la comunicación. Sobre esta base, el agregado de algún postgrado o cursos de cualquier disciplina, queda también dentro de este rango.

Para el nivel de formación Medio, se parte del puntaje establecido en el rango Alto, por lo que éste determina el límite superior para el rango Medio. Luego, se determina como límite inferior, una base que puede estar dada por Terciario/Universitario completo de Otras disciplinas, Terciario/Universitario incompleto dentro de la disciplina de Artes o Ciencias de la información y de la comunicación; o también puede considerarse la sumatoria de Terciario/Universitario incompleto de otras disciplinas o Secundario completo, más el agregado de uno o más cursos dentro de las disciplinas de Artes o Ciencias de la información y de la comunicación.

En el caso del nivel Bajo, nuevamente se toma como base lo ya establecido para los otros rangos, por lo que dentro de este rango quedan todas las respuestas que no fueron mencionadas anteriormente, como ser, Terciario/Universitario incompleto de otras disciplinas o Secundario completo, ambos sin ningún curso realizado de la disciplina Artes o Ciencias de la información y de la comunicación. También que sólo haya consignado haber realizado un solo curso sobre las disciplinas con mayor ponderación o uno a varios cursos de otras disciplinas.

Cada respuesta fue reclasificada según se indicado en el Cuadro 4. De esta forma, se establecieron criterios de ponderación por cada respuesta obtenida. Esa ponderación fue ordenada en función del número, el tipo y la localización de los vínculos. Dentro de cada una de esas categorías se estableció una ponderación. Por ejemplo, en “Tipos de vínculos” lo que se ponderó es la multiplicidad de vínculos. Mientras que en el caso de “Localización del vínculo” se tuvo en cuenta un rango

de vínculos según la escala geográfica, de local a internacional. Si bien la bibliografía existente ha valorado y valora los nexos locales, hay creciente evidencia de la relevancia de la información y el conocimiento extra-local para nutrir los sistemas productivos locales, cuestión también observada en las industrias culturales (BERG, 2016; LORENZEN; MUDAMBI, 2012; VANG; CHAMINADE, 2007).

CUADRO 4
Ponderación de vinculación

Dimensiones de Vinculación	Variables	Puntaje
Cantidad de vínculos	Ningún vínculo	0
	Varios vínculos (hasta 3)	5
	Muchos vínculos (más de 3)	10
Tipos de vínculos	1 solo tipo de vínculo	5
	2 o 3 tipos de vínculos	7
	4 o más tipos de vínculos	10
Localización del vínculo	Local	3
	Regional	5
	Nacional	7
	Internacional	10

Fuente: autores.

Una vez clasificadas las respuestas, se suman los valores de cada dimensión de vinculación, obteniéndose así un único valor de referencia por profesional. Luego se establece el nivel de vinculación según la siguiente clasificación:

- Alto: de 18 a 30
- Medio: de 13 a 17
- Bajo: 0

Para establecer los rangos, se analizó detalladamente la ponderación asignada y se valoró la cantidad y calidad de los vínculos. De esta forma se explican algunos de los criterios que se tuvieron en cuenta:

Partiendo del nivel inferior, es decir, el rango indicado como Bajo; se definió agrupar dentro del mismo a los encuestados que no indicaron tener ningún vínculo con otros agentes de la producción audiovisual. En el caso del rango Medio, el valor parte para el caso de los encuestados que indicaron tener hasta 3 vínculos. Luego, para el extremo superior del rango, se considera el puntaje de las respuestas que indiquen que esos vínculos corresponden hasta 3 tipos de vínculos diferentes y que los mismos tengan un alcance máximo a nivel regional.

Para el rango Alto, se contempla cualquier combinación que parta de la opción de muchos vínculos (más de 3). Además, queda dentro de este rango aquellas opciones que indicaron varios vínculos, con 2 o 3 tipos de vínculos diferentes y que su localización sea nacional o internacional.

CUADRO 5
Ponderación asociada a la complejidad de los proyectos

Variables	Puntaje
Envergadura de la producción	1, 2, 3
Calidad de la producción	1, 2, 3
Otras experiencias audiovisuales	1, 2, 3

Fuente: autores.

La información que surge de esa pregunta fue muy diversa y fue necesario evaluar las respuestas con la utilización de información externa. También se establecieron ciertos criterios para medir la complejidad de los proyectos y la capacidad de producción audiovisual de los individuos.

Primero, como indicador de la Envergadura de la producción se asignó a cada caso un indicador cuantitativo de producción de 1 (poco) a 3 (mucho) en función del número y tamaño de los proyectos en los que hubieran estado involucrados.

Segundo, se estableció un indicador de la Calidad de la producción. El rango de este indicador también va de 1 a 3. Para establecer este puntaje se combinó la consulta a registros de productos audiovisuales y personas que trabajan en la producción audiovisual junto con el cotejo del tipo de productos. Así, se buscó a los individuos y a los proyectos audiovisuales consignados en dos bases externas de información: los sitios www.imdb.com, y www.cinenacional.com. Si bien sabemos que estos sitios no registran todos los proyectos audiovisuales, sabemos que cualquier proyecto que alcanza un cierto grado de formalidad es incluido en esos portales. Se asignó un punto a los casos que aparecían en alguno de estos dos sitios. Además, se consignó, para cada persona que respondió la encuesta, su participación en la producción de productos audiovisuales de ficción, documental y televisivos (programas de interés general). Se consideró que la producción de ficción (sea para cine o para televisión) en general involucra una mayor complejidad en la organización, con equipos más grandes y mayores recursos involucrados.

Tercero, se asignó un puntaje de entre 1 y 3 puntos en función de otras actividades audiovisuales consignadas.

El puntaje total de complejidad de los proyectos resulta de la suma de estos tres indicadores. A continuación, vamos a analizar la información que surge de la encuesta mencionada y que hemos organizado en función de las dimensiones y criterios mencionados.

4. Análisis empírico de las capacidades de los pequeños productores audiovisuales

4.1 Presentación de los datos

Considerando los rangos indicados en el punto 3.2.1 para los diferentes niveles de formación, se tabulan los datos resultantes y se obtiene el siguiente cuadro:

CUADRO 6
Resultados: niveles de formación

Nivel de Formación	Cantidad de encuestados	Porcentaje
Alto	80	57
Medio	48	34
Bajo	12	9

Fuente: Encuesta coordinada por la UNGS en 2007, véase los Agradecimientos.

Más de la mitad de los encuestados, el 57%, muestra tener un nivel de formación Alto. Esto indica que su base de formación parte de un nivel educativo correspondiente a Terciario/Universitario completo dentro de la disciplina de Artes o Ciencias de la información y de la comunicación. Este dato pone de manifiesto que el mecanismo de incorporación de conocimientos se da a través de instituciones de formación terciaria y universitaria y denota el nivel de profesionalización existente dentro del rubro audiovisual.

Seguido a este indicador, aparece el nivel Medio como nivel de formación y entre ambos aglutinan a más del 90% de las respuestas.

A modo de comentario preliminar, del análisis del cuadro anterior, surge lo siguiente. Los niveles de formación, tanto en carreras universitarias de larga duración como en cursos específicos, abarcan una parte muy significativa de la muestra. De hecho, las personas con niveles relativamente Bajos de formación son pocas. Como se ha señalado (BARBERIS; BORELLO; ASCÚA, 2019), los niveles de formación en las personas que dirigen las pequeñas unidades de producción audiovisual son muy

superiores a la media de la población económicamente activa del país. La Argentina en general y Buenos Aires, en particular, tienen no sólo numerosas instituciones públicas y privadas de formación en la producción audiovisual (tanto universitarias como terciarias y de oficios) sino un número enorme de estudiantes en carreras y cursos en esta temática.³ Resta ver ahora cuáles son los niveles de vinculaciones y de complejidad de los proyectos antes de relacionar estas tres dimensiones.

CUADRO 7
Resultados: niveles de vinculación

Nivel de Vinculación	Cantidad de encuestados	Porcentaje sobre 140 encuestados	Porcentaje sobre 101 respuestas
Alto	65	46	64
Medio	33	24	33
Bajo	3	2	3
No responde	39	28	-

Fuente: Encuesta coordinada por la UNGS en 2007, véase los Agradecimientos.

La primera observación que puede hacerse respecto a los datos obtenidos es que una gran cantidad de encuestados, no registraron ninguna respuesta en este apartado. No podemos inferir que no tienen vinculaciones. Creemos que el motivo por el cual estas personas no respondieron es que las preguntas referidas a las vinculaciones eran de las últimas preguntas de la encuesta y responderlas podía tomar un tiempo considerable. Estimamos que, en esta instancia de la encuesta (pregunta 24 de 30), la persona que respondía el relevamiento había agotado su tiempo de disponibilidad y no contaba con la predisposición para seguir completando los datos requeridos.

En base a lo expuesto, consideramos que estas 39 respuestas no ingresadas, deben figurar como tal y, de esta forma, no perjudicar al análisis del resto de las respuestas sí contestadas. Es por esto que el análisis del nivel de vinculación se realizará sobre el porcentaje de las 101 respuestas obtenidas.

De esta forma, se observa que 64% de los encuestados, consignan niveles de vinculación Alto ya que, en su mayoría, poseen más de 3 vínculos con otros agentes productivos. Además, la mayoría (excepto 1) indican que esos vínculos se clasifican entre 1 a 3 tipos. Una última apreciación se relaciona con el lugar de localización de los vínculos. Más de la mitad de estas respuestas nos indican que sus vínculos son de nivel local.

3 Hay quienes afirman que el número de estudiantes en carreras vinculadas a la producción audiovisual en Buenos Aires es muy superior al que existe en otras ciudades iberoamericanas como Madrid o Barcelona e, inclusive, mayor (en términos relativos) a San Pablo o ciudad de México.

Seguidamente, se ubican los encuestados con un nivel de vinculación Medio y de esta forma ambas clasificaciones agrupan a casi la totalidad de los encuestados. Lo expuesto respecto al nivel de vinculaciones nos muestra que, en general, los encuestados tienen niveles de vinculación Altos o Medios. Sin embargo, aún dentro de los niveles Altos y Medios, gran parte de las vinculaciones son locales. Y, en el caso de los niveles medios, gran parte de los vínculos son de un solo tipo.

CUADRO 8
Resultados: niveles de complejidad de los proyectos

Puntaje	Cantidad	Nivel de complejidad de los proyectos
8	3	<i>Alto (11,7%)</i>
7	2	
6	10	
5	13	<i>Medio (21,8%)</i>
4	15	
3	23	<i>Bajo (66,4%)</i>
2	22	
1	40	
Total	128	100
SD	12	

Fuente: Encuesta coordinada por la UNGS en 2007, véase los Agradecimientos.

Respecto al análisis de los niveles de complejidad de los proyectos que han encarado los encuestados, el cuadro 8 muestra que estos son mayoritariamente Bajos o Medios. En total la suma de los casos ubicados en esos niveles alcanza casi el 90% de la muestra. Los casos que declaran haber realizado proyectos de Altos niveles de complejidad son muy pocos. Estos resultados contrastan fuertemente con los consignados en las dos dimensiones anteriores.

A continuación, pondremos en relación las tres dimensiones que constituyen la base del conocimiento en la pequeña producción audiovisual.

4.2 Resultados de la construcción de los indicadores: Comparación entre dimensiones

En el cuadro 9 presentamos los niveles de las tres dimensiones en las que hemos trabajado: formación, vinculación y complejidad de los proyectos. La distribución es bastante similar para formación y para vinculación y casi lo opuesto en complejidad de los proyectos. Mientras en formación y vinculación la suma de Alto y Medio llega al 90%, en el caso de la complejidad de los proyectos algo similar se obtiene de la suma de Bajos y Medios. Mirando los extremos, se da casi una situación opuesta, con más de la mitad de los casos en el escalón Alto para formación y vinculaciones, pero con una proporción parecida en Bajo para la complejidad de los proyectos.

Si bien, como señalamos en la discusión conceptual inicial, los tres elementos están relacionados, los datos comparativos parecen indicar que, para los pequeños productores relevados, es más sencillo formarse y establecer vínculos con otros agentes que participar en proyectos audiovisuales de una cierta complejidad. Avanzaremos en un análisis más profundo de estas diferencias y sus implicancias en la sección final, a continuación.

CUADRO 9
Niveles de desarrollo de la formación, la vinculación y la complejidad de los proyectos, de los pequeños productores audiovisuales (en %)

	Formación	Vinculación	Complejidad de los proyectos
Alto	57	64	12
Medio	34	33	22
Bajo	9	3	66

Fuente: Encuesta coordinada por la UNGS en 2007, véase los Agradecimientos.

5. Síntesis, conclusiones y reflexiones finales

En síntesis, de una primera comparación muy general de la clasificación de los casos en las tres dimensiones en las que hemos medido la base del conocimiento en la producción audiovisual, puede concluirse lo siguiente (Cuadro 9; Figura 1).

Primero, que el desarrollo es desparejo: se alcanzan mayores niveles de avance en ciertos elementos de la base de conocimiento, pero no en otros. Para los pequeños productores es más fácil alcanzar mayores niveles de vinculación con otras firmas e individuos y mayores niveles de formación que participar de proyectos de una

cierta complejidad. Esto sugiere un desbalance que limita el aprovechamiento de las inversiones y los esfuerzos que se hacen en formación y en vinculaciones.

Segundo, y conectado con lo anterior, estos desbalances probablemente nos indiquen que el sistema productivo tiene conocimientos y capacidades que no están siendo aplicadas en todo su potencial en la realización de proyectos audiovisuales. De hecho, hay diversos ejemplos de realizadores argentinos que desarrollan acciones para participar de proyectos de mayor complejidad a través del establecimiento de acuerdos de co-producción con agentes extranjeros, o inclusive en la participación (de diversas maneras) en rodajes de films y series televisivas fuera de nuestras fronteras. (Un dato relevante es que la Argentina es uno de los países del mundo con mayor número de co-producciones respecto al total de películas rodadas, según las estadísticas de UNESCO.⁴

Tercero, para la política pública y para las acciones de las asociaciones y cámaras de productores, se vislumbra la necesidad de trabajar en poner en valor elementos de la base del conocimiento a través de la generación de proyectos cada vez más complejos que permitan aprovechar y mejorar la formación y las vinculaciones de los profesionales audiovisuales. El trabajo consciente y sistemático para generar instancias de mayor complejidad a las cuales exponer a los técnicos y profesionales locales también llevaría a que se identifiquen problemas en la propia formación y en el desarrollo de instancias de generación de vínculos y relaciones.

Cuarto, volviendo a la discusión inicial sobre tipos de conocimiento, aumentar los niveles de complejidad de los proyectos en los cuales las pequeñas firmas audiovisuales participan, podría tener una influencia en los siguientes aspectos de la base de conocimiento audiovisual. Parece claro que las mejoras estarían asociadas, sobre todo, aunque no exclusivamente, a la expansión del conocimiento tácito. Como dijimos, este es un tipo de conocimiento que se aprende, esencialmente, en la acción y en la interacción con otros. Estamos suponiendo, claro está, que, en proyectos de mayor complejidad, estas firmas y personas estarán expuestas a desafíos mayores y problemas que no conocen o a maneras novedosas de resolver problemas. Se trata, también, de conocimiento analítico (ASHEIM, 2007) del tipo que Lundvall y Johnson (1994) denominaron saber-cómo. Al mismo tiempo, interactuar con equipos y empresas que desarrollan proyectos complejos supone, también, adquirir nuevas vinculaciones que están más allá del universo habitual de nexos: saber-quién. O sea, la participación en proyectos de mayor complejidad tendría un impacto claro en uno de los elementos que identificamos: las vinculaciones. Todo este aprendizaje

⁴ <http://uis.unesco.org/en/topic/feature-films-and-cinema-data>.

podría incluir, de forma transversal, la generación de nuevas oportunidades para que aparezcan chispazos de conocimiento simbólico: nuevas maneras de narrar, de enfocar, de generar verosimilitud.

Como sugerimos en otras partes del texto, impulsar la participación en proyectos de mayor complejidad podría tener, también, un impacto en la formación. Ese impacto se asociaría a las nuevas oportunidades de identificar áreas de formación que están vacantes y/ o a identificar temas que debieran ser enseñados de otro modo. Con lo cual, indirectamente, se estarían modificando los conocimientos codificados que son típicos de parte de la enseñanza universitaria y terciaria, aunque también se generarían cambios en las instancias de formación práctica que tienen gran parte de las carreras de formación en el campo audiovisual.

En términos teóricos, las argumentaciones y evidencias que hemos presentado subrayan la importancia de lo que Nonaka y Takeuchi (1999) llamaban conversión de conocimiento o lo que algunas de las contribuciones recientes llaman combinación de conocimientos (ASHEIM; GRILLITSCH; TRIPPL, 2017; MANNICHE; MOODYSSON; TESTA, 2017). La caracterización que hemos hecho del sistema productivo y de innovación audiovisual destaca la necesidad de avanzar en un panorama más completo a través de un acercamiento a dos grupos de disciplinas: las ligadas a la antropología y sociología del trabajo y las conectadas con el análisis de la cultura.

Agradecimientos:

Queremos agradecer muy profundamente la información brindada generosamente por los pequeños productores audiovisuales que respondieron la encuesta en la que se basa este artículo. Agradecemos, también, la colaboración de colegas y amigos en la aplicación de la encuesta: Jorge Motta, Hernán Morero y Carina Borrastero (Univ. Nac. de Córdoba); José Díez (Univ. Nac. del Sur); Fernando Graña, Daniela Calá y Mercedes Mauro (Univ. Nac. de Mar del Plata); Leandro Lepratte y Rafael Blanc (Univ. Tecnológica Nacional, Facultad Regional Concepción del Uruguay); Constanza Díaz Bilotto y María Isabel Camio (Univ. Nac. del Centro); Marcelo Ortega (Film Andes, Mendoza); y V. Robert, G. Yoguel, A. Quintar, C. Barnes, N. Moncault, V. Ramallo y L. González (UNGS).

El equipo de campo estuvo formado por dos responsables generales: Nicolás Moncault (software y servicios informáticos) y Leandro González (audiovisual); una persona que fue haciendo la depuración de las diferentes bases de empresas:

Viviana Ramallo; y de coordinadores de cada equipo en los lugares fuera de Buenos Aires. Los relevamientos se realizaron entre octubre del 2016 y junio del 2017. Ese relevamiento es parte de un esfuerzo mayor de recolección de información que incluyó una encuesta a empresas que producen software y servicios informáticos y otra a firmas audiovisuales medianas. Los tres relevamientos fueron realizados en colaboración con grupos de investigación de las universidades nacionales de: Córdoba, Centro de la provincia de Buenos Aires, Mar del Plata, Rafaela, del Sur, y General Sarmiento; y a la sede de la Universidad Tecnológica Nacional de Concepción del Uruguay (Entre Ríos); también trabajó con nosotros el grupo asociativo empresario Film Andes, de Mendoza.

Bibliografía

- ASHEIM, B. Differentiated knowledge bases and varieties of regional innovation systems. *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, v. 20, n. 3, p. 223-241, 2007.
- ASHEIM, B.; COENEN, L. Knowledge bases and regional innovation systems: Comparing Nordic clusters. *Research Policy*, v. 34, p. 1173-1190, 2005.
- ASHEIM, B.; GRILLITSCH, M.; TRIPPL, M. Introduction: Combinatorial knowledge bases, regional innovation, and development dynamics. *Economic Geography*, v. 93, n. 5, p. 429-435, 2017.
- BARBERIS, N.; BORELLO, J.A.; ASCÚA, R. Algunas características de la pequeña producción audiovisual en la Argentina. *Realidad Económica*, n. 325, año 48, p. 35-64, 2019.
- BERG, S.-H. *Like a wave*. Understanding the film and TV industries in Korea and Sweden. Uppsala, Suecia: Acta Universitatis Upsaliensis, 2016. (Digital Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the Faculty of Social Sciences).
- BORELLO, J.A.; ERBES, A.; ROBERT, V.; ROITTER, S.; YOGUEL, G. Competencias técnicas de los trabajadores informáticos. El caso de Argentina. *Revista de la CEPAL*, Chile, n. 87, p. 131-150, dic. 2005.
- BORELLO, J.A.; GONZÁLEZ, L. Características de la producción audiovisual en la Argentina: Resultados de una encuesta reciente a productoras. *Imagofagia*, Asaeca, Buenos Aires, v. 6, 2012. Disponible em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/285/0>. Acesso em: 2-8-2021.
- BORELLO, J.A.; MOTTA, J.; FLEITAS, G. Políticas subnacionales de fomento a la producción audiovisual en la Argentina: Trayectoria, tipos de instrumentos y perspectivas.

Imagofagia, Asaeca, Buenos Aires, v. 19, 2019. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1815/1469>. Acesso em: 2-8-2021.

FERNÁNDEZ BERDAGUER, L. Trayectoria, educación universitaria y aprendizaje laboral en la producción audiovisual. *Arte e Investigación*, año 10, n. 5, p. 41-44, 2006.

KOGUT, B.; ZANDER, U. Knowledge of the firm, combinative capabilities, and the replication of technology. *Organization Science*, v. 3, p. 383-397, 1992.

LAESTADIUS, S. Technology level, knowledge formation and industrial competence in paper manufacturing. In: ELIASSON, G.; GREEN, C. (ed.). *Micro foundations of economic growth*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998. p. 212-226.

LORENZEN, M. The Geography of the creative industries: Theoretical stocktaking and empirical illustration. In: CLARK, G.L.; FELDMAN, M.P.; GERTLER, M.S.; WÓJCIK, D. (ed.). *The New Oxford Handbook of Economic Geography*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 305-323

LORENZEN, M.; MUDAMBI, R. Clusters, connectivity and catchup: Bollywood and Bangalore in the global economy. *Journal of Economic Geography*, v. 13, n. 3, p. 501-534, 2012.

LUNDVALL, B.-Å.; JOHNSON, B. The learning economy. *Journal of Industry Studies*, v. 1, n. 2, p. 23-42, 1994.

MALERBA, F.; ORSENIGO, L. Technological Regimes and Sectoral Patterns of Innovative Activities. *Industrial and Corporate Change*, v. 6, n. 1, p. 83-117, 1997.

MANNICHE, J.; MOODYSSON, J.; TESTA, S. Combinatorial knowledge bases: An integrative and dynamic approach to innovation studies. *Economic Geography*, v. 93, n. 5, p. 480-499, 2017.

MARTÍNEZ ABADÍA, J.; FERNÁNDEZ DIEZ, F. *Manual del productor audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2010.

MILLER, D.; SHAMSIE, J. The resource-based view of the firm in two environments: The Hollywood film studios from 1936 to 1965. *Academy of Management Journal*, v. 39, n. 3, p. 519-543, 1996.

NELSON, R. Why do firms differ, and how does it matter? *Strategic Management Journal*, v. 12, n. 2, p. 61-74, 1991.

NELSON, R.; WINTER, S. *An evolutionary theory of economic change*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

NONAKA, I.; TAKEUCHI, I. *La organización creadora del conocimiento: Cómo las compañías japonesas crean la dinámica de la innovación*. Trad. M. Hernández Kocka. México: Oxford University Press, 1999. (trad. de la versión en inglés 1995).

PLUM, O. *Developing biotech products, making cars, creating video games: Disentangling knowledge bases in three German regions*. Tesis (doctorado) – Faculty of Mathematics and Natural Sciences, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel, Alemania, 2011.

POLANYI, M. *The tacit dimension*. Nueva York: Doubleday, 1966.

SCOTT, A. The cultural economy of cities. *International journal of urban and regional research*, v. 21, n. 2, p. 323-339, 1997.

SCOTT, A. *The cultural economy of cities*. London: Sage, 2000.

VANG, J.; CHAMINADE, C. Cultural clusters, global–local linkages and spillovers: theoretical and empirical insights from an exploratory study of Toronto’s film cluster. *Industry and Innovation*, v. 14, n. 4, p. 401-420, 2007.

Contribución de los autores:

A. fundamentación teórico-conceptual y problematización (Borello, Barberis, Ascúa)

B. investigación de datos y análisis estadístico (Barberis)

C. elaboración de figuras y tablas (Barberis, Borello)

D. elaboración y redacción del (Borello, Barberis, Ascúa)

E. selección de referencias bibliográficas (Barberis, Borello)

Conflictos de interés: los autores declararon no tener conflicto de interés

Fuentes de financiamiento: Los datos en los que se basa este artículo fueron relevados en el marco de un proyecto financiado por el CONICET a través de la operatoria de Proyectos de Investigación Orientados (PIO-UNGS). Agradecemos, además, los fondos aportados por la UNGS y por UNRaf, que han hecho posible la elaboración de este artículo.



Este es un artículo publicado en acceso abierto (Open Access) bajo la licencia Creative Commons Attribution CC-BY, que permite su uso, distribución y reproducción en cualquier medio, sin restricciones siempre y cuando la obra original esté correctamente citada.