

# Lo autogestivo en las productoras audiovisuales en la región Buenos Aires

*Self-management in audiovisual production companies in the Buenos Aires region*

## Ramiro Pizá

• [ramiopiza97@gmail.com](mailto:ramiopiza97@gmail.com)  
• <https://orcid.org/0009-0001-5448-7470>  
Universidad de Buenos Aires. Argentina

## Jimena Cecilia Trombetta

• [jimenacecilia83@gmail.com](mailto:jimenacecilia83@gmail.com)  
• <https://orcid.org/0000-0003-1317-1178>  
Universidad de Buenos Aires. Argentina

DOI: <https://doi.org/10.63376/SPIQUEN.V28I1.6342>

## RESUMEN

Las producciones de Buenos Aires que hemos elegido están separadas de una lógica industrial y se encuentran intervenidas por el modo de producción autogestivo, en el que interviene lo comunitario y lo subvencionado. El objetivo del artículo es analizar las entidades de producción audiovisual propuestas en el corpus con localización en Buenos Aires durante el período 2000-2020. Así surgen dos conceptos que son productivos al análisis, esto es, lo autogestivo y lo regional que circula dentro de las productoras audiovisuales. Sobre el concepto de lo autogestivo debemos considerar las teorías planteadas desde la gestión cultural. Desde las propuestas de María de Lourdes Mendoza Velázquez (2011) y Jorge Padula Perkins (2010) lo autogestivo comunitario se define como un modo de organización de comunidades desfavorecidas por fuera de los canales de acción del Estado. Asimismo, retomamos las consideraciones del cine comunitario de acuerdo con el análisis de Andrea Molfetta (2020). Sobre el concepto de lo regional sumamos especialmente tres autores que abordan el término desde una mirada amplia. Desde el punto de vista de Víctor Arancibia y Cleopatra Barrios (2017), tenemos en cuenta el concepto definido sobre lo domino-céntrico. Por su parte, Susana Bandieri (1995) plantea la definición de región como un concepto que supera la idea de lo geográfico y se ubica en un cruce entre la procedencia y su historia. Desde allí analizaremos las siguientes productoras: La Búsqueda Producciones [Avellaneda], LaTina Films [Bahía Blanca], El Barrio [Bahía Blanca], Fueye Films [Chivilcoy], Pro-Va Producciones Varelenses [Florencio Varela], Controversia Films [Mar del Plata] y Wai Cine [Mar del Plata].

## PALABRAS CLAVE

Productoras; Cine autogestivo; Comunitario; Regional; Estado.

## ABSTRACT

The film productions of Buenos Aires Province selected are separated from the industrial logic and they are intervened by the Self-managed production mode, which combines community and subsidized contributions. The main objective of the article is to analyze the corpus of film production companies located in Buenos Aires for the period 2000-2020. Here there are two productive ideas for the analysis, that is, the self-management and the regional conceptions that exist in these entities.

**Recibido**  
25|05|2024  
**Aceptado**  
30|12|2024  
**Publicado**  
28|05|2025



About the notion of the self-management, we must consider the cultural affairs theories. María de Lourdes Mendoza Velázquez (2011) and Jorge Padula Perkins (2010) define the community Self-managed activities as an organization modality of disadvantaged communities that are outside of the intervention of the State. In addition, we include the considerations of the community cinema production according to the analysis of Andrea Molfetta (2020). In order to study the concept of “region”, we add three authors that propose an approach to this idea from a wide spectrum. From the points of view of Victor Arancibia and Cleopatra Barrios (2017), we introduce their conception of the “domino-céntrico” notion. On the other hand, Susana Bandieri (1995) defines “region” as a concept that overcomes the geographic terms and locates in an intersection between its history and provenance. We are going to research the following film production companies: La Búsqueda Producciones [Avellaneda], LaTina Films [Bahía Blanca], El Barrio [Bahía Blanca], Fueye Films [Chivilcoy], Pro-Va Producciones Varelenses [Florencio Varela], Controversia Films [Mar del Plata] and Wai Cine [Mar del Plata].

#### **KEY WORDS**

Film production companies; Self-managed cinema; Community; Regional; State.



## INTRODUCCIÓN

Las producciones de Buenos Aires que hemos elegido están separadas de una lógica industrial y se encuentran intervenidas por el modo de producción autogestivo, en el que interviene lo comunitario y lo subvencionado por el Estado. El objetivo del artículo es analizar las entidades de producción audiovisual propuestas en el corpus con localización en Buenos Aires durante el período 2000-2020. Este fenómeno se ubica con mayor impronta en las localidades bonaerenses por fuera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en tanto que los equipos de realización crean obras audiovisuales con mayor frecuencia gracias a la tecnología de generación de la imagen digital; y puede rastrearse en ejemplos situados en La Búsqueda Producciones [Avellaneda], LaTina Films [Bahía Blanca], El Barrio [Bahía Blanca], Fueye Films [Chivilcoy], Pro-Va Producciones Varelenses [Florencio Varela], Controversia Films [Mar del Plata] y Wai Cine [Mar del Plata].

Como primer apartado estableceremos una comparación de las características que planteamos al momento de definir lo autogestivo, comunitario y subvencionado. En un segundo apartado describiremos el funcionamiento y la frecuencia de realización de estas casas productoras a lo largo de los años con la finalidad de observar las modificaciones internas de producción en cada uno. Y en un tercer apartado consideraremos la tecnología de generación de imagen digital como condición de los modos de producción autogestivos en la provincia de Buenos Aires.

A lo largo del artículo definiremos una serie de conceptos que son productivos al análisis, a saber, “lo autogestivo” y “lo regional” que circula dentro de las productoras audiovisuales. Sobre el concepto de lo autogestivo debemos considerar las teorías planteadas desde la gestión cultural. Desde las propuestas de María de Lourdes Mendoza Velázquez (2011) y Jorge Padula Perkins (2010) lo autogestivo comunitario se define como un modo de organización de comunidades desfavorecidas por fuera de los canales de acción del Estado. No obstante, en el artículo tendremos en cuenta algunas particularidades sobre lo comunitario y sobre el apoyo estatal en las producciones audiovisuales. De la misma manera en que nos ocupamos de recuperar las dinámicas de las producciones audiovisuales con

financiamiento estatal, retomamos las dinámicas del cine comunitario reconsiderando el análisis de Andrea Molfetta (2020). Por otro lado, consideramos importantes aquellos artículos que tratan de entender la perspectiva de las políticas nacionales y subnacionales de fomento (Borello, Motta y Fleitas, 2019) para comprender la dinámica productiva, generalmente aquella que llega a pedir esos subsidios. Además, Pamela Gionco, Ramiro Pizá y Pedro Sorrentino (2022) nos aportan una definición provechosa que amplía aquello que entendemos por película nacional en el capítulo titulado “Estudio cuantitativo del relevamiento de obras audiovisuales de las regiones argentinas” del libro *Cines regionales en cruce*. A partir del empleo extendido de la tecnología de generación de imagen digital por fuera de la industria, y gracias a la circulación de los trabajos en circuitos no tradicionales como canales de televisión locales, festivales, sitios web, centros culturales y escuelas, los autores proponen la noción de obra audiovisual. Esta herramienta teórica designa producciones de distintos formatos y metrajes que no han sido necesariamente exhibidas en salas o explotadas con fines comerciales.

Sobre el concepto de lo regional retomamos especialmente tres autores que abordan una mirada amplia sobre el término. Desde el punto de vista de Victor Arancibia y Cleopatra Barrios (2017), retomamos especialmente el concepto definido sobre lo domino-céntrico y cómo las transformaciones políticas, económicas y tecnológicas de inicios del siglo XXI potenciaron el desarrollo de modalidades de producción y representación emergentes en los equipos de realización audiovisual, signadas aún hoy por asimetrías en las áreas económica, productiva y formativa. Por su parte, Susana Bandieri (1995) plantea la definición de región como un concepto que supera la idea de lo geográfico y la define como una construcción social, un sistema abierto que se aborda mediante sucesivas aproximaciones que apuntan en su conjunto a la idea de totalidad. En este sentido, los actores sociales cobran un rol protagónico con relación al proceso de generación, apropiación y distribución del excedente económico.

De acuerdo con este análisis tomamos como punto de partida el estudio de las siguientes productoras, esto es, La Búsqueda producciones, LaTina Films, El Barrio,



Fueye Films, Pro-Va Producciones Varelenses, Controversia Films y Wai Cine. Estas casas las elegimos a partir de los encuentros virtuales con sus realizadores en el marco del ciclo de entrevistas “Entre voces y visiones” (2022) y el ciclo cinematográfico “Cines Autogestivos” (2022)<sup>1</sup>. En este artículo observamos quiénes, a lo largo de la trayectoria de sus producciones, viraron de lo autogestivo a lo subvencionado y quiénes no y porqué.

## COMPLEJIDADES Y TÉRMINOS QUE ACOMPAÑAN LO AUTOGESTIVO

Definir lo autogestivo y lo comunitario implica, previamente, comprender la cuestión de la cultura en el marco de un territorio y de la influencia más o menos arraigada en las políticas estatales. Néstor García Canclini (1987) establece una serie de definiciones alrededor de lo cultural y sus vínculos en el territorio. El autor separa entre los paradigmas los principales agentes, los modos de organización y sus objetivos, a saber, el estatismo populista, que distribuye la alta cultura y da espacio a la cultura popular a través del Estado y de los partidos; la democratización cultural, donde las instituciones y Estados fomentan la alta cultura; y la democracia participativa, en el que los partidos progresistas y movimientos populares independientes promocionan el crecimiento de la cultura popular. En el marco temporal que nosotros tomamos de referencia (2000-2020) observamos la convivencia de varios paradigmas con mayor o menor importancia, si bien el enfoque de nuestro artículo se orienta a las producciones audiovisuales de la provincia de Buenos Aires. Mientras que el recorte temporal se justifica por el modo en que la tecnología de generación de imagen digital llegó a condicionar los modos de producción autogestivos en la provincia de Buenos Aires durante las primeras décadas del nuevo siglo, nuestro recorte temático nos habilita a pensar en las semejanzas con los paradigmas descritos por Canclini. En el paradigma

---

<sup>1</sup> Ramiro Pizá y Jimena Trombetta organizaron este ciclo de 25 entrevistas durante la pandemia por Covid-19 en el marco del proyecto marco “Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina (1896-2016)” que llevó adelante el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine (IHAAyL-UBA). Enlace al ciclo de entrevistas: <https://www.ciyne.com.ar/entrevistas/>. Luego de las charlas virtuales, organizaron un ciclo cinematográfico presencial en la Casa Nacional del Bicentenario durante el mes de agosto del año 2022. El título de este, Cines Autogestivos, vino a partir de los intercambios con cineastas en pandemia. Allí asistieron Ximena González, Gerardo Panero, Carlos Lasso, Ezequiel Sanz, Marisa Sansalone y las animadoras Belén Tagliabue y Agostina Ravazzola.



de la democracia participativa, nosotros ubicamos las producciones audiovisuales autogestivas, mientras que en el primero —estatismo populista— caracterizamos aquellas producciones que buscan subsidios mediados por una institución estatal como el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Más allá de la gestión cultural por parte del Estado o no, todo individuo tiene derecho a autogestionarse y esto lo recupera Jorge Padula Perkins en su análisis de la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948. El autor repone el artículo 27 del documento:

Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten". Asimismo, los artículos 18 y 19 de la misma declaración establecen los derechos de libre pensamiento y expresión, opinión y difusión de las ideas. En este sentido debería entenderse también la libertad de expresión y difusión cultural a través de la autogestión. Es decir, la percepción de cada individuo como gestor de su propio desarrollo cultural y el de su comunidad. El derecho que las personas y los pueblos tienen respecto de la cultura no se limita al acceso a sus formas y manifestaciones, sino que incluye la producción, promoción y autogestión (Padula Perkins 2010: p. s.f.)

En este aspecto, el fenómeno audiovisual que analizamos en la provincia de Buenos Aires está amparado en este derecho y se contiene mayormente en el espacio de lo autogestivo, que no recibe apoyo directo del Estado o que cuando decide ir hacia las instituciones lo hace de manera progresiva<sup>2</sup>. No obstante, en nuestro artículo observaremos cómo algunos equipos de realización viran lentamente al circuito de subvención estatal y fomentan la búsqueda de circuitos de exhibición<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> En determinadas ocasiones los equipos de realización audiovisual reciben los subsidios posteriormente a la producción realizada o un monto menor al necesario.

<sup>3</sup> Otro tema complejo de abordar que no podremos desarrollar en este artículo es que los espacios de exhibición se separan, por un lado, entre autogestionados y emergentes y, por el otro, cómo algunos de estos logran canonizarse en sus circuitos hasta obtener subsidios estatales de manera sostenida. Habría que agregar que los espacios autogestionados y emergentes, en general, se sitúan en ese lugar por una serie de trabas burocráticas que prefieren no abordar. Sostenemos este punto avalado desde las entrevistas efectuadas a diversos equipos de realización, que en muchos casos declararon ni siquiera pedir los subsidios por la complejidad de preparar las carpetas a presentar ante el INCAA.



Aquello que hemos observado en las sucesivas entrevistas generadas es que muchos equipos de trabajo recurren a una modalidad que María de Lourdes Mendoza Velázquez define como “autogestión micro-comunitaria”, es decir, un grupo de personas que organizan un emprendimiento colectivo de acciones por fuera del apoyo estatal y que, desde nuestro punto de vista, sí se sitúan políticamente, aunque no de modo partidario. De esta manera, estos evidencian alguna cuestión de la comunidad, tal como podríamos observar en los comienzos de *Cine con vecinos*<sup>4</sup> en Saladillo o en el fenómeno del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires<sup>5</sup> (CAPBA). De acuerdo con Adolfo Colombres (2009) citado en Mendoza Velázquez, existen cuatro tipos de autogestión de las cuáles consideraremos dos para analizar las casas productoras, esto es, la “autogestión política” y la “autogestión cultural”. Si de la primera tomamos su presentación regional que moviliza a vecinos de su respectivo territorio, de la segunda resaltamos su rescate cultural de las prácticas sociales de ese territorio, barrio o pueblo a representar.

Tal como lo presenta el término, lo autogestivo va acompañado en este caso por lo comunitario. Sobre este último término incorporamos la perspectiva de Andrea Molfetta. La autora afirma lo siguiente:

(..) la práctica cinematográfica es una estrategia de visibilidad, reconocimiento y auto-legitimación que empodera a los sectores sociales donde se hace cine y comunicación comunitaria. ¿Cómo? Generando en grupos ya organizados en otras luchas sociales una transferencia de saberes técnicos y artísticos, a partir de la cual surge una producción emancipada de contenidos. Estos contenidos hacen apropiaciones estéticas singulares,

---

<sup>4</sup> *Cine con Vecinos* es un movimiento cinematográfico que promueve una interacción dinámica entre las localidades del conurbano bonaerense. Su origen se remonta al año 1995 en la ciudad bonaerense de Saladillo y sus directores son los cineastas Fabio Junco y Julio Midú. Luego de la profesionalización de ambos cineastas en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica y la organización de festivales en la sala de cine Teatro Marconi de Saladillo, sus eventos tuvieron el apoyo del INCAA y en el año 2008 se creó la Fundación Cine con Vecinos.

<sup>5</sup> El Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires es un movimiento colectivo de realizadores que generan producciones con diversidad de estéticas desde distintas productoras. Los socios fundadores del Clúster son Horacio Florentín, Mauro Altschuler, Lasso y Campusano. A lo largo de su existencia impulsaron varios festivales, entre ellos el Festival Cine con Riesgo que preside Lasso, el Festival Internacional Cine Próximo y el Festival Internacional de Realización Audiovisual que inauguró Campusano. Hacia el año 2013 se constituyó como asociación civil y funciona como una institución que posee un sistema de comisiones. Su anclaje territorial alcanza varias ciudades de la Argentina (Mar del Plata, La Plata, Bariloche, Rosario) y la región Noreste del país. Además, se extendió a países de Latinoamérica como México, Brasil y Bolivia a partir de la presencia en múltiples espacios como el Festival Distrital (México), Festival Pachamama (Brasil) y el Festival Aynivisual (Bolivia).

producción simbólica que entendemos como acción política en el horizonte de la revolución digital y la Ley de Medios Audiovisuales (Molfetta 2020: 17).

En línea con la propuesta de la estudiosa argentina, consideramos que el cine comunitario en la provincia de Buenos Aires funciona como un espacio que habilita la diversidad sociocultural en un contexto globalizante, en nuestro caso mediado por narrativas procedentes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Sin ninguna duda, las prácticas culturales externas a CABA “desbordan la esfera de lo estético para politizar al cine” (Molfetta, 2020, 25) y desde allí refundan esos lazos identitarios y de pertenencia que se agudizan con particularidades de acuerdo con la localidad que abordan, más allá del concepto de nación. Molfetta sostiene lo siguiente:

Estas producciones comunitarias construyen representaciones de las problemáticas del GBA [Gran Buenos Aires] y GC [Gran Córdoba] caracterizadas estilísticamente por un fuerte realismo. En la ficción, hacen una apropiación del cine de géneros (policial, melodrama y suspenso), y producen una “estética cruda” vinculada a la tradición del realismo socialista, del grotesco y del cine “gore”. Ya en el documental, se destaca la producción de un cine expositivo, de tesis, pensado para ser de gran efectividad narrativa-informacional, y que compite con la televisión en el sentido de buscar atender las necesidades comunicacionales del contexto social (Molfetta 2020: 26)

Luego de haber recorrido las perspectivas teóricas que abordan las nociones de lo autogestivo y lo comunitario, a continuación, analizaremos la frecuencia de realización y el funcionamiento de las casas productoras elegidas en el recorte temporal 2000-2020 para observar en cada una las modificaciones inherentes a su modo de producción.

## LA AUTOGESTIÓN DE CASAS PRODUCTORAS BONAERENSES Y SUS MATICES PÚBLICOS Y ESTATALES



*Yo soy un jugador de fútbol que hace documentales,  
un cuatro con proyección*

Raúl Papalardo, realizador de Bahía Blanca

Al momento de contemplar y comparar las casas relevadas, detectamos semejanzas en el modo en que incide la cuestión regional. En línea con Arancibia y Barrios (2017), aquellos cambios que hubo en distintos niveles —tales como las políticas de fomento cinematográficas nacionales, el financiamiento de fundaciones y entes estatales extranjeros y la diversificación en la oferta de dispositivos técnicos digitales para filmar y editar registros digitales audiovisuales— permiten reconocer algunas causas en el desarrollo de modos de producción emergentes. Así y todo, aquí debemos redefinir el concepto de “región” como construcción socio-geográfica en palabras de Bandieri (1995), pues las productoras tramitaron diversos aportes monetarios y en especie con cada empresa, clúster, gobernación municipal y provincial. A modo de ejemplo, Pro-Va consiguió el apoyo de la Municipalidad de Henderson para hospedar al elenco y el equipo de trabajo durante los días de rodaje. Y LaTina Films recibió el apoyo de las Municipalidades de Bahía Blanca y Monte Hermoso para trasladar equipos de trabajo, tramitar permisos de filmación en locaciones y obtener declaraciones de interés municipal.

¿Qué es aquello que identifica a los equipos de realización que recabamos en la provincia de Buenos Aires? En primer lugar, en nuestras entrevistas comprobamos que no todos se identifican con el rótulo “cine”. Por ejemplo, Raúl Papalardo menciona que no se considera artista, que no se considera cineasta, que él es camarógrafo<sup>6</sup>. En segundo lugar, ninguno de estos grupos de trabajo considera que sus características de producción audiovisual definen una única identidad para su localidad. Por ejemplo, hablar de “cine bahiense”, “cine marplatense” o “cine varelense” sería erróneo, debido a la variedad de estéticas y apuestas creativas en esas ciudades. En cambio, sí es posible hablar de cinematografías —en tanto escrituras mediadas por las realizaciones audiovisuales— dentro de las localidades mencionadas. En tercer lugar, todo equipo de realización elige un nombre que permite, por un lado, distinguirse de otros y, por otro lado, legitimar sus obras y su posicionamiento en el campo

<sup>6</sup> Entrevista a Raúl Papalardo <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=RnRBUEJxdJo&t=12m25s>>

cinematográfico. Por ello, algunos eligen apostar por una denominación asociada a su lugar de pertenencia (Pro-Va Producciones Varelenses); otros se identifican con sus exploraciones e iniciativas creativas (La Búsqueda Producciones y Controversia Films); y otras casas productoras eligieron sus nombres a partir de la temática de su ópera prima (Fueye Films)<sup>7</sup>. Si bien estas denominaciones aparecen en los títulos de créditos, al momento de escritura del artículo no están inscritas ni en el Registro Único de la Actividad Audiovisual Bonaerense ni en el Registro Público de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual (RPACA)<sup>8</sup>. A continuación, vamos a describir la labor desarrollada por cada casa productora (Cuadro 1)

**Cuadro 1.** Actividad desarrollada por cada Casa Productora

Nombre de productora	Año de origen aproximado	Cantidad de obras	Modalidad cinematográfica
Pro-Va Producciones Varelenses	2011	8	Ficción
Fueye Films	2002	9	Documental
La Búsqueda Producciones	2008	6	Documental y Experimental
El Barrio	1995	11	Documental y Ficción
LaTina Films	2015	5	Ficción
Wai Cine	2007	5	Documental y Experimental
Controversia Films	2007	8	Ficción y Experimental

Fuente: Elaboración propia

El realizador Carlos Lasso creó Pro-Va Producciones Varelenses. Comenzó a figurar como productora desde el año 2011<sup>9</sup> y actualmente cuenta con varias obras en la etapa de posproducción. Entre ellas se encuentran *La espina del chañar* (2011), *Cholo* (2015), *El prado de los fusilamientos* (2016), *Lejos de este mundo* (2016), *El espanto* (2017), *Golondrinas, historia de una zamba* (2018), *El escondido* (2019) y *Cautívame* (2020).

<sup>7</sup> *Fueye puro* (Gerardo Panero, 2002) es la primera producción audiovisual de Fueye Films. Esta obra narra la vida del bandoneonista argentino Osvaldo "Marinero" Montes. Así y todo, la denominación de la productora también se relaciona con la idea del "fuelle" como capacidad respiratoria. Esto podría suponer posibles asociaciones ligadas al "cine a pulmón" que reivindican ciertos cineastas autogestivos

<sup>8</sup> Los datos disponibles en el sitio web de Datos Abiertos de Cultura son del año 2022. Consultados el 29 de enero de 2024 en <<https://datos.cultura.gob.ar/dataset/0560ef96-55ca-4026-b70a-d638e1541c05/archivo/cbad73b9-85ab-4ece-9b8f-7fa6cb8b6052>>

<sup>9</sup> Consultar más información en la base de datos del CIyNE <<http://ciyne.filo.uba.ar/entidad/2004>>

Fueye Films pertenece a Gerardo Panero. Su producción empezó en el año 2002 y continúa en el presente<sup>10</sup>. Dentro de su filmografía encontramos *Fueye puro* (2002), *Buscando la sombra del pasado* (2004), *Chivilcoy, la fundación de un pasado* (2008), *Amancio Williams* (2014), *La llanura olvidada* (2017), *Capacidades* (2019) y *Sin diferencias* (2020).

La Búsqueda Producciones de Ximena González, en cambio, inició su trayectoria hacia el año 2008 y sigue vigente en la actualidad<sup>11</sup>. En su lista de producciones ubicamos las siguientes obras, a saber, *Y vi la esperma brotar de sus ojos* (2008), *Marea* (2009), *Mal del viento* (2012) y *Maxi Kosteki, constructor de caminos* (2014).

Raúl Papalardo fundó El Barrio en 1995 y mantiene su línea de trabajo hasta hoy<sup>12</sup>. Entre sus obras audiovisuales están *La vida en orsai* (2006), *La Pelota* (2013), *El golpe final* (2016), *45 minutos* (2017), *Un viaje en globo* (2018), *Baley* (2018), *Cien años de pasión aurinegra* (2019) y *31 de julio del 99* (2019).

María Guillermina López y Javier Cantero fundaron LaTina Films. Esta realiza trabajos audiovisuales desde el 2015<sup>13</sup>. Entre ellas ubicamos *Los Últimos Días de Betina Ruíz* (2015), *Dedicado a mi* (2015), *Invocación* (2016), *Calycera* (2019) y *Curtiembre* (2019).

Wai Cine la fundó Diego Ercolano en el año 2007. Hacia el 2013 se registró como productora de cine y video publicitario pero su actividad se detuvo en el 2018. En el año 2024 recuperó su actividad<sup>14</sup>. Allí encontramos estas producciones, a saber,

<sup>10</sup> Para más información ver la base de datos del CIyNE <<http://ciyne.filo.uba.ar/persona/2112>>, <<http://ciyne.filo.uba.ar/entidad/1991>> y en la entrevista a Panero <https://www.youtube.com/watch?v=EBFLvredIMM&t=0s>. Más tarde estrenó las obras *Plan para Buenos Aires* (2022), *¿Hasta dónde irías?* (2023) y *Carmelo Saitta, Collage 1944* (2024).

<sup>11</sup> Más información en la base de datos del CIyNE. Hacia el 2021 estrenó las obras *Oswaldo Víctor Mantello* y *El ritual del alcaucil*.

<sup>12</sup> Más información en la base de datos del CIyNE y en la entrevista a Papalardo <<https://www.youtube.com/watch?v=RnRBUEJxdJo&pp=ygUPcGFwYWxhcmRvIGNpeW5l>>. En el año inicial de la productora se produjeron dos cortometrajes con la tecnología de generación de imagen video, a saber, *Crónica de Teo* (1995) y *El malvado* (1995). En el año 2023 estrenó su última obra *Yo jugué con D10S*.

<sup>13</sup> Consultar más información en la base de datos del CIyNE y en la entrevista a López (<https://www.youtube.com/watch?v=03IlxILFvqg&t=0s>).

<sup>14</sup> Consultar más información en la base de datos del CIyNE y en la entrevista a Ercolano ([https://www.youtube.com/watch?v=8gF3ux\\_45HM&t=5s&pp=ygUUZXJjb2xhbm8gZGlZ28gY2l5bmU%3D](https://www.youtube.com/watch?v=8gF3ux_45HM&t=5s&pp=ygUUZXJjb2xhbm8gZGlZ28gY2l5bmU%3D)).

*Salvar vidas* (2007), *Koshkil* (2012), *Fragmentos de vida que existen en una ciudad del sur* (2013), *Sobredosis de TV* (2013) y *Finisterre* (2015).

Y la productora Controversia Films pertenece a Diego Adrián de Llano, quien también trabaja desde el año 2007<sup>15</sup>. Entre sus obras ubicamos *Pegar la vuelta* (2007), *Bajo mi piel* (2008), *Estambul* (2009), *Los históricos* (2011), *Detrás del horror* (2011), *Viaje al mar* (2011), *#Navidad* (2013) y *Margen* (2018).

Aquellas cualidades que orientan a estas productoras hacia la autogestión son tres. Primero son grupos de personas que, en palabras de María de Lourdes Mendoza Velázquez, se organizan como un emprendimiento colectivo de acciones por fuera del apoyo estatal con un posicionamiento político, aunque no de modo partidario. Este posicionamiento político<sup>16</sup> no tiene que ver con declaraciones de sus integrantes o con proclamas insertadas en las obras. Más bien, este posicionamiento político refiere a la activación de redes de trabajo, saberes, colaboración, negociación y encuentro entre personas físicas, personas jurídicas y organismos del sector público en sus distintas jurisdicciones<sup>17</sup>. En este aspecto, las estrategias de visibilidad, reconocimiento y auto legitimación que Andrea Molfetta señala en torno a la producción cinematográfica están en sintonía con los posicionamientos políticos que mencionamos. Segundo, estas iniciativas se alinean con el disfrute de las artes y la autogestión cultural individual y comunitaria que destaca Jorge Padula Perkins en la Declaración Universal de Derechos Humanos. Tercero, la autogestión política y cultural que conceptualiza Adolfo Colombres es fundamental para pensar los casos como *El Barrio* y *La Búsqueda Producciones*, debido a que las obras de estas casas productoras promueven la movilización vecinal de los territorios y la puesta en acción de prácticas sociales. En *El ritual del Alcaucil* la trama se ubica en el cementerio

<sup>15</sup> Consultar más información en la base de datos del CIyNE y en la entrevista a de Llano (<https://www.youtube.com/watch?v=6nRenJvg4i0&t=4s&pp=ygUOZGUgbGxhbm8gY2l5bmU%3D>).

<sup>16</sup> También este posicionamiento político conlleva modos de habitar y registrar sitios geográficos de esa región específica.

<sup>17</sup> El término “jurisdicciones” se refiere a los distintos niveles de lo público en relación con el territorio. De esta manera, distinguimos cinco jurisdicciones, a saber, “internacional” -coproducciones, instituciones públicas extranjeras e incentivos que están por fuera del territorio nacional-; “nacional” -organismos y fondos nacionales-; “municipal” -gobernaciones, ministerios, secretarías, institutos, oficinas provinciales o municipales que realizan convocatorias y concursos, o bien aportan otras formas de ayuda local, tales como locaciones, movilidad para rodaje, asistencia en la preproducción y espacios para la producción-; “universitario” -aportes monetarios y no monetarios, tales como la disponibilidad de equipamientos, infraestructura y avales institucionales-; y “varias jurisdicciones” -comprende la participación de más de una jurisdicción-.



municipal de Villa Domínico (partido de Avellaneda) y sus calles aledañas, mientras que en *El golpe final* su historia transcurre por las calles y los clubes de boxeo de Bahía Blanca (partido homónimo) donde se entrenaba Carlos María Giménez. Ello implicó la búsqueda de testigos, la tramitación de autorizaciones y el registro de testimonios orales, así como también la organización del rodaje en equipos de trabajo.

A la hora reflexionar sobre la inserción de estas productoras relevadas en las localidades cabe señalar dos cosas. Por una parte, las productoras que relevamos en Avellaneda, Bahía Blanca y Mar del Plata comparten el campo cinematográfico con casas registradas como sociedades anónimas y sociedades de responsabilidad limitada. Entre ellas ubicamos Med Arg S.A. (Mar del Plata), Tribuna Films S.R.L. (Avellaneda) y Efesos Artes Audiovisuales S.R.L. (Avellaneda). Por otra parte, todas las casas del corpus promueven en mayor o menor medida la participación<sup>18</sup> de agentes audiovisuales de la localidad tales como fotógrafos, elencos, sonidistas, iluminadores, montajistas, animadores, escenógrafos, vestuaristas, maquilladores y cineastas. La continuidad en la producción y el estreno de obras, tal como hemos recabado en los encuentros virtuales con los entrevistados, habilita una progresiva mejora en el empleo de recursos (técnicos y financieros), los tiempos y los métodos de trabajo. Incluso, aquellas localidades que cuentan con instituciones educativas (sean de gestión estatal o privada) potencian la formación de agentes y sus posibles proyectos a realizar en esa región geográfica. Aquí podemos retomar los aportes de Molfetta en torno a la transferencia de saberes técnicos y artísticos para producir obras en las comunidades locales.

En este aspecto, comprobamos que La Búsqueda Producciones [Avellaneda], El Barrio [Bahía Blanca], Fueye Films [Chivilcoy] y Pro-Va Producciones Varelenses [Florencio Varela] se vuelcan hacia la integración de vecinas y vecinos en el rodaje, quienes no necesariamente son agentes audiovisuales. Por caso, *El ritual del alcaucil*, *El golpe final*, *Capacidades* y *Golondrinas* son obras que cuentan con testimonios y actuaciones destacadas de vecinos y vecinas de la localidad. A lo largo de su

---

<sup>18</sup> Como nos ha sugerido Pamela Gionco, colega del CIyNE, en el rodaje de las obras se generan encuentros e intercambios de saberes técnicos y artísticos entre agentes y así se eleva el valor artístico de las mismas.



trayectoria, las productoras susodichas orientaron sus realizaciones audiovisuales hacia una dinámica autogestiva comunitaria y eventualmente se enfrentaron a las problemáticas de distribución y exhibición en su ciudad.

Aquello que notamos con las entrevistas realizadas en 2021 es un común denominador, esto es, los equipos de realización comienzan acudiendo a las posibilidades que les brindan las amistades y los vecinos. A medida que se van interiorizando con las mecánicas de producción, les dan a esos vínculos originales un carácter profesional anclado, por ejemplo, en la acción de participar en un festival por fuera de la región y en los intentos por acudir a cierta ayuda estatal en instituciones nacionales como el INCAA. Dentro de los casos que entrevistamos, María Guillermina López, productora de LaTina Films junto a Javier Cantero, Diego Adrián de Llano, productor de Controversia Films, Gerardo Panero, productor de Fueye Films, y Carlos Lasso, productor de Pro-Va (Producciones Varelenses), mencionan la importancia de los contactos para poder generar sus producciones. Por contactos se refieren a las relaciones que comienzan a armarse en el equipo técnico, personalidades que habilitan nuevas facilidades, amistades, familiares y comunidad en general, y asimismo los contactos municipales para acceder no tanto a fondos sino a servicios, espacios, entre otros aspectos.

Por otro lado, nos encontramos con realizadores y productores que, poco a poco, comprendieron cómo pensar sus productoras y producciones. Además, los tres primeros casos marcan cierta cronología en los vínculos con los entes estatales que, de algún modo, financiaron o solventaron la preproducción, el rodaje o la postproducción. En el primer caso existe un vínculo directo con las prácticas en un canal televisivo como C5N, mientras en los otros dos casos hay una profesionalización a partir de los estudios en escuelas de cine, tales como la Escuela F. Fellini de las Artes Audiovisuales de Mar del Plata y/o la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Finalmente, en el caso de Pro- Va, el vínculo se gestiona a partir del CAPBA, clúster que ha establecido una amplia red de contactos y de intercambios para cada instancia de producción, no solo a nivel nacional, si no también internacional. En el caso del CAPBA, más allá de que

hemos estudiado el fenómeno en otro material, cabe destacar que se financia en algunos casos mediante *idea.me*. Tal es el caso de Exilio de Olga Tapia, una coproducción mexicana- argentina. Asimismo, un caso que muestra el tipo de apoyo es Oíd mortales de Veroka Velásquez. Sobre esto último, Veroka señalaba en la entrevista que gracias al apoyo de la gente pudieron llevar adelante la producción<sup>19</sup>. Ella menciona que aparecían personas con sobres con plata; otros que ofrecían espacios, como el que había funcionado como Centro de Tortura y Detención de Avellaneda; personas que ofrecieron catering; y que este trabajo también fue apoyado por su productora MVM. En este sentido son donaciones particulares las que sostienen las producciones. Un modo similar a la anécdota relatada por María Guillermina López, productora de LaTina Films. *Los últimos días de Betina Ruiz* había logrado producirse gracias al donativo de un particular<sup>20</sup>. Narraba en la entrevista María Guillermina López:

“Un domingo por la mañana me escribió por Facebook una persona que yo no conocía que me dijo que me quería ayudar a que yo pudiera realizar este film. Él siempre quería ayudar a alguien, pero nunca sabía a quién y le parecía buena la idea. Le dije que necesitamos tanto dinero. Me dijo: Sí, yo te lo doy. Yo imagínate que yo no lo podía creer ... Nosotros veníamos juntando dinero, pero no alcanzaba para hacer todo lo que necesitábamos ... Eso fue como una ayuda que, yo digo vino de arriba para darnos un empujón para trabajar más tranquilos ... Hoy en día tengo un vínculo muy lindo con esa persona”. [Pizá y Trombetta, 2021. Entrevista a María Guillermina López]

Cuando se mantienen las producciones en el ámbito de lo autogestivo, los equipos técnicos suelen repetirse de una producción a otra. Tal es el caso de Carlos Lasso, que ha generado varias producciones para el cineasta y actor Ezequiel Sanz. Aquellas fueron rodadas entre 8 y 12 días debido a la falta de dinero (financiamiento de capitales privados o subvenciones). También emplearon luz natural por falta de equipos de iluminación. Durante un encuentro presencial que mantuvimos con Carlos

<sup>19</sup> Entrevista a Veroka Velásquez <[https://www.youtube.com/watch?v=uiFND4SBX\\_4&t=40m06s](https://www.youtube.com/watch?v=uiFND4SBX_4&t=40m06s)>

<sup>20</sup> Entrevista a María Guillermina López <<https://www.youtube.com/watch?v=03IlxILFvqg&t=10m>>



Lasso y Ezequiel Sanz en el ciclo “Cines Autogestivos”, Sanz afirmó que en sus obras no hay nada artificial. Este cineasta de Henderson dice: “Todo es natural, incluso a veces en las locaciones donde estamos filmando son parte de la cotidianeidad de los que están actuando o están participando”<sup>21</sup>. En una línea similar de reflexión, Papalardo sostiene en una entrevista realizada durante el ciclo “Entre voces y visiones” que necesita filmar al aire libre para desarrollar su proceso creativo<sup>22</sup>. A pesar de las diferencias entre las propuestas de estos realizadores audiovisuales, ambos emplearon exteriores en sus creaciones (canchas de fútbol en los documentales de Papalardo, fogones en las ficciones de Sanz).

Las producciones autogestivas como *Golondrinas, historia de una zamba* ingresaron a *streaming* en *Mirar.com.ar*, una plataforma del Polo Audiovisual de Merlo, y *Cine.ar*, una impulsada por el INCAA. Como contrapartida, encontramos el caso de De Llano, quien alude al cambio en su equipo técnico cuando dirigió su obra *#Navidad*. El abandono del apoyo de las empresas comprometidas a financiar parte del proyecto terminó por entorpecer su desarrollo, generando un estancamiento, un recambio de equipo y una dilatación en el rodaje hasta de un año de postergación. Así y todo, la producción cosechó diversos premios y fue comprada por *House of Film*, una distribuidora de Hollywood. En junio del 2014 la película se estrena comercialmente en Argentina.

En las producciones autogestivas también se suele apuntar a los contactos establecidos con las municipalidades. En estos casos existe un vínculo local que se gestiona y sostiene en el tiempo. Esto resulta muy visible en el caso de LaTina Films, que recibió los apoyos de las Municipalidades de Bahía Blanca y de Monte Hermoso para desarrollar *Calycera* (2019).

Dicho fenómeno también ocurre en todo un movimiento como *Cine con vecinos*, que se ha estudiado en otros artículos (Trombetta 2021) y que efectivamente evidencia la importancia del apoyo institucional. Esto no siempre se traduce en el financiamiento de la obra, sino que muchas veces brindan servicios e instalaciones.

<sup>21</sup> Entrevista a Carlos Lasso y Ezequiel Sanz <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_JNbdLbnGT8&t=12m22s](https://www.youtube.com/watch?v=_JNbdLbnGT8&t=12m22s)>.

<sup>22</sup> Entrevista a Raúl Papalardo <<https://www.youtube.com/watch?v=RnRBUEJxdJo&t=21m40s>>

En cuanto a la subvención aportada por las instituciones estatales, hemos registrado que en la gran mayoría de los casos los pedidos de los equipos de realización fueron en incremento con relación al desarrollo de sus trayectorias. De hecho, Raúl Papalardo fue el único caso que se mantuvo sin subvenciones ni apoyo de una institución en la producción —hasta la escritura de este artículo—. Por ejemplo, Papalardo produce y edita en su espacio como documentalista, realizando entrevistas y utilizando imágenes de archivo. Esta modalidad facilita la velocidad de producción y disminuye el gasto del proceso de rodaje. En este sentido, el mayor gasto se aloja en la posproducción. En el caso de LaTina Films, que cuenta con cuatro obras en total, tiene una mayor complejidad en el rodaje debido al género (ficción) y a las diversas locaciones que toma en cuenta. *Calycera*, por ejemplo, requería del uso de un caballo en escena y la filmación en exteriores.

En el caso de Ximena González, los registros de exteriores y el tipo de documental que ella genera también requiere una búsqueda mayor de fondos, tanto como le puede suceder a Panero con sus documentales o a Ercolano y De Llano con sus ficciones. El caso de Sanz- Lasso no recibe apoyo del INCAA por la dificultad de organizar los requisitos en ficción, punto que diferencia en los documentales. No obstante, tienen la posibilidad de recibir el apoyo de Cultura de Henderson y el apoyo de los vecinos de la localidad. En este sentido, las producciones de Sanz se ubican en lo que Velásquez (2011) define como autogestión micro- comunitaria, en tanto que es la familia de Henderson la que habilita las creaciones -más allá de que reciba algún apoyo edilicio por parte de la Municipalidad- y además cumple con la característica de que sus ficciones suelen recuperar cierto costumbrismo propio del lugar. Nos referimos a lo rural y sus costumbres que desde ya se complejizan en el uso del cine de género.

Los vínculos comunitarios y los lazos personales son los que sostienen la autogestión. En el avance de las trayectorias cinematográficas, en la mayoría de los casos estos vínculos se complementan con ayudas municipales y ayudas económicas de particulares que aún no implican un divorcio de lo autogestivo. Desde nuestro punto de vista, lo autogestivo tampoco implica una distancia total de las subvenciones de



organismos públicos y estatales, que usualmente suelen ser magras y a destiempo de la producción. Asimismo, consideramos que estos puntos se complementan y se sostienen gracias a la evolución de la técnica, en tanto que el acceso a las nuevas tecnologías habilitó una mayor productividad.

## OBRAS DIGITALES AUTOGESTIVAS BONAERENSES

Para abordar este apartado nos planteamos la siguiente pregunta. ¿Qué consecuencias trajo la llegada de la tecnología de generación de imágenes digitales en las productoras relevadas durante el período 2000-2020?

Por una parte, la venta y promoción de cámaras digitales a comienzos de los años 2000 habilitó a varios de los entrevistados a rodar sus primeros cortometrajes. Diego Adrián de Llano, Diego Ercolano, Ximena González y Gerardo Panero comenzaron sus trayectorias cinematográficas justo en el pasaje del electrónico analógico al electrónico digital. A partir de este período de transición comenzaron a explorar las posibilidades estéticas y técnicas que ofrecían estos nuevos dispositivos digitales y los programas de edición de video. Obras como *Buscando la sombra del pasado* (Gerardo Panero, 2004), *Marea* (Ximena González, 2009), *Salvar vidas* (Diego Ercolano, 2007) y *Pegar la vuelta* (Diego Adrián de Llano, 2007) son ejemplos de estas primeras incursiones en la nueva tecnología de generación de imagen.

Por otra parte, si bien tuvieron que afrontar diversas dificultades y exigencias técnicas para proyectar las obras, los nuevos festivales de la provincia de Buenos Aires paulatinamente recibieron estas obras. En el apartado anterior hemos mencionado el caso del Festival Nacional de Cine con Vecinos, que comenzó en el año 2004 y proyectaba obras de video analógico; luego se volcó hacia las obras realizadas en vídeo digital. También podemos mencionar el caso del Festival Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata (MARFICI), que se creó en el mismo año que el anterior. Tanto uno como otro constituyeron importantes espacios de formación y de encuentro entre colegas de distintas localidades de Buenos Aires y del país.



A partir del relevamiento que realizó el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine en su base de datos [ciyne.filo.uba.ar](http://ciyne.filo.uba.ar), los autores Gionco, Pizá y Sorrentino (2022) analizaron la cantidad total de obras audiovisuales (fílmicas, analógicas y digitales) producidas en distintas regiones de la Argentina entre los años 1904 y 2020. Estos investigadores hallaron que la mitad de la totalidad de obras digitales realizadas en la provincia de Buenos Aires se produjo entre los años 1999 y 2013. La segunda mitad de obras digitales, en cambio, se produjo entre los años 2013 y 2020. De acuerdo con los testimonios que recabamos en el ciclo de entrevistas “Entre voces y visiones”, las exigencias técnicas para rodar y proyectar obras disminuyeron con la aparición de las cámaras digitales en la primera década de los años 2000. Y si revisamos la frecuencia de producción audiovisual en las casas relevadas para este artículo, hacia la década del 2010 comprobamos que la misma aumentó en los casos de Wai Cine (4 obras), Fueye Films (4 obras), Controversia Films (5 obras) y El Barrio (7 obras). Otras productoras, en cambio, comenzaron su trayectoria en esta misma década, a saber, LaTina Films (4 obras) y Pro-Va (8 obras).

Ahora bien ¿Cómo se justifica este incremento de las obras autogestivas producidas desde el 2009 en adelante? En primer lugar, cabe señalar que las escuelas de cine donde se formaron los equipos de realización relevados instruyeron a sus estudiantes en el uso de cámaras y micrófonos digitales y adquirieron estos para que puedan utilizarse en los proyectos cinematográficos estudiantiles. Por caso, la Escuela F. Fellini de las Artes, la ENERC y el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda son las instituciones donde Ercolano, Panero<sup>23</sup>, De Llano y González se formaron como realizadores audiovisuales.

En segundo lugar, se debe resaltar la progresiva incorporación de la tecnología de generación de imagen digital en los equipos cinematográficos autogestivos, mayoritariamente pequeños y con recursos económicos acotados. Si bien gran parte de sus directores no contaban con una formación en instituciones cinematográficas, sí realizaron talleres de cine y capacitaciones profesionales en numerosos festivales

---

<sup>23</sup> En el caso de Gerardo Panero su formación como sonidista en la ENERC ocurrió a comienzos de los años 2000. Todavía se sostenía en aquel entonces el uso de rollos fílmicos para el rodaje de obras estudiantiles.



de cine. Aquí deberíamos incorporar, por un lado, las búsquedas que llevaron adelante a lo largo de su trayectoria artística en base a las recomendaciones de colegas y sus experiencias en sets de filmación. Por otro lado, la emergencia de los foros de Internet como fuente de consulta y navegación recurrente donde se socializan novedades y mejores prácticas con relación al manejo de dispositivos digitales.

Y, en tercer lugar, la llegada de estos se complementa con las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC), a saber, computadoras, monitores, dispositivos de almacenamiento, placas de video y sonido y programas informáticos destinados a la edición de video, sonido y efectos especiales. En este contexto, armar una isla de edición casera desde cero posibilitó a varios equipos de realización autogestivos agilizar y abaratar la posproducción de sus obras audiovisuales.

En síntesis, la llegada de la tecnología de generación de imagen digital habilitó a varios equipos autogestivos a que realicen sus primeras obras audiovisuales y sus primeras proyecciones en festivales cinematográficos. Hoy en día, planificar y llevar a cabo una producción cinematográfica parecería estar al alcance de las manos y los ojos de cualquier persona. Así y todo, no debemos olvidar que se requiere toda una serie de conocimientos, recursos económicos y búsquedas personales para emplear dispositivos digitales, muchas veces caracterizados por su supuesta simplicidad y accesibilidad. En este sentido, el cine autogestivo no solo ha autogestionado las producciones, sino que en algunos casos también autogestiona la formación, complementando la educación de las escuelas de cine o incluso inaugurando el camino en la realización audiovisual.

## REFLEXIONES FINALES

*Filmamos en 8, 10, 12 días. Como es muy independiente,  
No da el cuero con el tema de la plata.*

Carlos Iasso, sonidista y realizador de *Florencia Varela*

*Cuando no quede dinero, el film estará acabado*

Federico Fellini

El cine mantiene una relación indisoluble con el dinero. Tal como se sostiene en estas citas textuales, el dinero disponible determina la cantidad de tiempo para rodar una obra audiovisual. Si bien es cierto que una obra, desde una perspectiva godardiana, podría realizarse con una cámara, un auto y dos actores, quienes intentan reducir los recursos para filmar señalan como imprescindible sortear la falta de dinero. De acuerdo con lo que hemos observado en las casas productoras bonaerenses, podemos llegar a tres reflexiones finales. La primera es que la carencia de recursos económicos que afrontan los equipos de trabajo audiovisual se termina subsanando mediante los vínculos sociales e institucionales que establece cada equipo de realización a lo largo de sus trayectorias. Los rodajes, los festivales y las capacitaciones de realizadores posibilitan nuevos encuentros entre artistas y agentes audiovisuales, así como también el intercambio de saberes y experiencias acumuladas en las trayectorias artísticas.

La segunda conclusión es que las producciones a nivel cuantitativo, no solo en los casos trabajados sino en todo el registro que podríamos mencionar observando la base de datos generada por ClyNE, evidencian una necesidad cultural que adquiere derecho como espacio de trabajo y de desarrollo. Asimismo, habilita las subvenciones de las instituciones públicas y autárquicas como el INCAA, tanto como el apoyo de las municipalidades o la adquisición monetaria por parte de privados. Y, efectivamente, esto dista mucho de quitarles el mérito de la autogestión.

La tercera es que los avances en la fabricación de cámaras y micrófonos digitales estuvieron acompañados por las novedades del campo de las TIC a lo largo del período estudiado. Puesto que los equipos autogestivos cuentan con realizadores que se capacitaron en instancias educativas formales (escuelas e institutos) y no formales (talleres, festivales, reuniones, clusters), sus oportunidades para planificar, rodar y finalizar un proyecto audiovisual con tecnología digital resultaron cada vez más cercano a sus posibilidades materiales.

Es evidente que en este artículo se abrieron problemáticas que deberían ahondar aún más y que tienen que ver con la profesionalización de los agentes cinematográficos. Habría que evaluar si la educación formal da como resultado un



mayor movimiento de búsqueda en los fondos que aquellos que se profesionalizan por fuera de las escuelas legitimadas, o comprender a qué tipo de financiamiento se tiende a recurrir cuando se trabaja por fuera de las instituciones. En este sentido, no estaría demás pensar qué tipo de géneros cinematográficos producen, quiénes acuden a fondos públicos, quiénes a privados y quiénes tienen la amplitud de adquirir recursos de ambas partes en pos del desarrollo de la producción.



## REFERENCIAS

- 1. Arancibia, Víctor y Barrios, Cleopatra.** “Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina”. *Folia Histórica del Nordeste*. No 30. [Resistencia]: 2017,1:53-64.
- 2. Bandieri, Susana.** “Acerca del concepto de región y la historia regional: la especificidad de la Norpatagonia”. *Revista de Historia*. No. 5. 1995. Web: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/688>.
- 3. Borello, José, Motta, Jorge y Fleitas, Gastón.** “Políticas subnacionales de fomento a la producción audiovisual en la Argentina: Trayectoria, tipos de instrumentos y perspectivas”. *Imagofagia*. No 19. 2019.
- 4. Gionco, Pamela y Pizá, Ramiro.** “¿Cuándo paga el Estado? Sobre el financiamiento público y mixto de la producción audiovisual en Argentina”. Cuarterolo, Andrea, Flores, Silvana y Sala, Jorge (Comps.) *Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: EUFyL. 2023.
- 5. Gionco, Pamela, Pizá, Ramiro y Sorrentino, Pedro.** “Estudio cuantitativo del relevamiento de obras audiovisuales de las regiones argentinas. Estadísticas descriptivas y visualización de datos”. Lusnich, Ana Laura, Cuarterolo, Andrea y Flores, Silvana (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba. 2022.
- 6. Mendoza Velázquez, María de Lourdes.** Autogestión en proyectos culturales: análisis de tres experiencias en la ciudad de México [Tesina de grado. Universidad Autónoma de Ciudad de México]. 2011. Web: <https://www.repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/handle/123456789/1439>.
- 7. Molfetta, Andrea (comp.).** *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Celia Molfetta. 2017.
- 8. Padula Perkins, Jorge Eduardo.** “El derecho a la autogestión cultural”. *Letralia*. Año XIV. No 227. 2010. Web: <https://letralia.com/227/articulo04.htm>
- 9. Trombetta, Jimena Cecilia.** “Cine con Vecinos: el fenómeno Saladillo”. *Imagofagia*. No 20. 2021. 299–320. Web: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/116>.
- 10. Trombetta, Jimena Cecilia.** “Mapeo de las producciones del Clúster audiovisual de la provincia de Buenos Aires (CAPBA) en los festivales”. *Folia Histórica del Nordeste*. No 40. 2021. 79-98. Web: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/4716>.