

PROCESOS COLECTIVOS DE ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN EN EL CINE COMUNITARIO LATINOAMERICANO

[ALFONSO GUMUCIO DAGRON]

Fotógrafo, cineasta, escritor y especialista boliviano en comunicación para el desarrollo. Autor de una veintena de libros y películas documentales, ha trabajado en seis continentes en proyectos de comunicación participativa para el cambio social. Cineasta del Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) y de la Universidad de Vincennes (París). Trabajó para UNICEF en Nigeria, Haití y Mozambique. Fue director del programa de comunicación para el medio ambiente Tierramérica (PNUD y PNUMA). Ha sido consultor de la FAO, la UNESCO, la Cooperación Australiana, el DTCD, UNAIDS y otras agencias de cooperación internacional. gumucio.blogspot.com

Recibido: febrero 16 de 2014

Aceptado: marzo 28 de 2014

RESUMEN

Entre 2011 y 2012 se desarrolló una investigación regional sobre el audiovisual comunitario en América Latina y el Caribe, auspiciada por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), con el apoyo del Fondo para la Diversidad Cultural de la Unesco. El autor coordinó la investigación, realizada en catorce países por un grupo de investigadores de la región: Pocho Álvarez (Ecuador, Colombia y Venezuela), Irma Ávila Pietrasanta (México y América Central), Horacio Campodónico (Argentina, Uruguay y Paraguay), Vincent Carelli y Janaina Rocha (Brasil), Jesús Guanache e Idania Licea (Cuba y el Caribe insular), Cecilia Quiroga (Bolivia, Chile y Perú). Este texto resume los resultados de la investigación, que fueron publicados *in extenso* en el libro *Cine comunitario en América Latina y El Caribe* (2012).

Palabras clave: cine comunitario, cine político, documental latinoamericano, memoria, identidad.

COLLECTIVE PROCESSES OF ORGANIZATION AND PRODUCTION IN LATIN-AMERICAN COMMUNITY CINEMA

ABSTRACT

Between 2011 and 2012 a regional research on community audiovisual in Latin America and Caribe was developed, funded by the Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), with support from Unesco's International Fund for Cultural Diversity. The author coordinated the research, carried out in fourteen countries by a group of researchers from the region: Pocho Álvarez (Ecuador, Colombia and Venezuela), Irma Ávila Pietrasanta (México and Central America), Horacio Campodónico (Argentina, Uruguay and Paraguay), Vincent Carelli and Janaina Rocha (Brasil), Jesús Guanache and Idania Licea (Cuba and insular Caribe), Cecilia Quiroga (Bolivia, Chile and Perú). This text synthetize the research results, published *in extenso* in the book: *Community Cinema in Latin America and Caribe* (2012)

Keywords: community cinema, political cinema, Latin-American documentary, memory, identity.

INVESTIGAR AQUELLO QUE NO SE VE

En tanto que arte e industria, el cine latinoamericano sufre una situación de indefensión de cara al cine comercial que se promueve desde los grandes centros mundiales de producción y distribución. La primera desventaja del cine latinoamericano es su escasa presencia en las pantallas comerciales, más aún aquel cine que proviene de países considerados 'menores' en cuanto a su industria cinematográfica. El segundo filtro es el que separa el cine de ficción del cine documental, en detrimento de este último. El tercero es aquel que discrimina al cortometraje y a toda película de una duración que no se adapte a las normas de las salas comerciales de cine o de los tiempos de televisión. Lo anterior tiene que ver con una estructura económica que privilegia a un cine de largometraje de ficción y con vocación comercial.

Si pasamos revista a los filtros y discriminaciones mencionados anteriormente, el cine comunitario en América Latina y El Caribe los padece a todos ellos, y a otro más: al ser un cine hecho por cineastas no profesionales, sobre temáticas que interesan a grupos y comunidades específicas, está también en desventaja frente al cine 'de autor'. Por estas razones (o sinrazones) el cine comunitario ha sido poco conocido y poco estudiado. No es sencillo investigar

sobre el cine comunitario en América Latina y El Caribe, de por sí invisible, tanto como las propias comunidades que representa. Si el cine latinoamericano de autor enfrenta serios desafíos para llegar a las pantallas de la región, más aún aquel cine que resulta de procesos de participación colectiva.

Este es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados. Es una expresión de comunicación, una expresión artística y una expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas.

La ausencia de una información veraz y la invisibilización de la problemática que afecta a grandes sectores de la sociedad que son marginados y discriminados por la desinformación y por las políticas sociales de los Estados, hace que las propias comunidades, además de exigir transparencia a los medios masivos, reivindiquen su derecho a la comunicación y lo ejerciten a través de múltiples medios, incluido el audiovisual.

Recientemente consagrado en foros y convenciones internacionales, el derecho a la comunicación supera los límites de la 'libertad de expresión', que durante mucho tiempo ha servido sobre todo para que los propietarios de medios masivos de difusión protejan sus intereses frente a los Estados que intentan regular su actividad.

Ya en 1963 el investigador y filósofo venezolano Antonio Pasquali escribió que la libertad de información era una contradicción de términos, "ya que denota únicamente la libertad de quien informa". Gracias a teóricos como Pasquali, y en años más recientes a Dominique Wolton (2009) y Andrés Vizer (2009), el pensamiento ha evolucionado de manera que hoy se establece una diferencia entre las actividades de información y difusión que caracterizan a los medios masivos (verticales), y las de comunicación, que son más amplias porque involucran a todos los ciudadanos en el proceso cotidiano de comunicarse entre sí (horizontales).

La tecnología ha sido un trampolín que permitió el salto de un cine de individuos a un cine de comunidades, pero no es en sí un instrumento de transformación, sino que depende de su valor de uso. La mitificación excesiva de la tecnología oscurece el análisis de sus verdaderas motivaciones, causas y efectos.

Foros como la Cumbre Mundial de la Sociedad de la Información (Ginebra 2003 y Tunes 2005), y el Congreso Mundial de Comunicación para el Desarrollo (Roma 2006), han establecido claramente que el derecho a la comunicación de los pueblos es un derecho fundamental que no puede ser conculcado. Lo mismo establecen las recomendaciones de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y del Relator Especial de Naciones Unidas para la Libertad de Expresión.

De ahí la pertinencia de investigar el amplio abanico de manifestaciones que están vinculadas al derecho a la comunicación. La existencia en la región de aproximadamente diez mil emisoras de radio comunitaria ha merecido estudios cualitativos y cuantitativos que han permitido conocer y valorar la importancia de 'otra comunicación para otro desarrollo', un desarrollo con dimensión humana, en el que el centro son las aspiraciones de los más desfavorecidos por las circunstancias políticas, económicas y sociales. El audiovisual comunitario, menos estudiado que la radio, forma parte de ese mismo caudal de iniciativas que reivindican el derecho a la comunicación.

PIONEROS DEL CINE DOCUMENTAL

La semilla del cine y del audiovisual comunitario la sembraron cineastas con sensibilidad social, que invirtieron en proyectos en los que actuaron como facilitadores de la palabra y de la imagen de otros. Este papel facilitador es eminentemente comunicacional, y marca la diferencia entre la expresión artística individual y la colectiva. Los predecesores del cine comunitario fueron los pioneros del cine etnográfico y antropológico que otorgó legitimidad cultural a comunidades cuyas imágenes habían sido hasta entonces reflejos exóticos. La actividad cinematográfica que desarrollaron antropólogos, etnólogos e incluso ingenieros contribuyó a romper el cristal que encerraba a las imágenes distantes de comunidades en diversos lugares del mundo. Las cámaras de estos improvisados cineastas revelaron no solamente la riqueza y pluralidad de las culturas autóctonas, sino que lo hicieron de manera que las comunidades aparecían investidas de la dignidad, la autoridad moral y el respeto que se merecían y que antes se les había escamoteado.

Igual que su progenitor, Robert Flaherty (1884-1951) trabajaba como inspector de ferrocarriles en Canadá cuando se interesó en el cine. Considerado el padre del cine etnográfico, hizo los primeros documentales sobre la cultura de los inuit e introdujo una forma de trabajar con ellos que sirve aún hoy de referencia: no solamente

llevó cámaras a las comunidades, sino un laboratorio para revelar la película y proyectores para mostrar a los propios inuit lo que había filmado con ellos. En sus películas escenificó algunas secuencias con el concurso de actores escogidos entre los mismos inuit.

La denominación de 'cine documental' nació cuando el escocés John Grierson¹ mencionó el "valor documental" de una de las películas de Flaherty, *Moana* (1926). Fue el propio Grierson quien introdujo en su artículo "Principios del cine documental" (1932) su convicción de que las cámaras de cine debían salir de los estudios de producción donde estaban atrapadas, para mirar directamente la realidad. Grierson estaba muy interesado en el cine como medio de comunicación para el cambio social, y en ese sentido fue un gran pionero, quizás más con su pensamiento y su labor de productor, que como director de cine.

Mientras en 1922 Flaherty estrenaba *Nanook del norte*, los hermanos Mikhail y David Kaufman (1896-1954) — este último tomaría el seudónimo de Dziga Vertov — empe-

¹ En Canadá contribuyó en la creación del National Film Board (NFB) en 1939.

zaban en Rusia la serie de 23 episodios documentales conocida como *Kino-Pravda*, cuestionando el cine oficial que se empezó a hacer luego del triunfo de la Revolución Bolchevique en 1917. Entre lo mucho que reflexionó y escribió sobre cine Dziga Vertov, retenemos una frase emblemática: “Soy un ojo. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, estoy mostrando un mundo cuyos rasgos solo yo puedo ver”.

Una década más tarde, Aleksandr Medvedkin (1904-1989) llevaría adelante la innovadora experiencia del “cine-tren” y del noticiario *Soyuzkino*, para ir en busca de la realidad a través del inmenso territorio de Rusia, en un tren equipado con laboratorios y todo lo necesario para producir y también mostrar películas.

Los dos pioneros rusos inspiraron, sin duda, a dos importantes documentalistas franceses: Jean Rouch (1917-2004), quien fue uno de los principales promotores del *cinéma vérité*, el cine verdad, inspirado en el *Kino-Pravda* de Dziga Vertov; y Chris Marker, de formación filósofo, quien vinculó sus propias ideas sobre el cine documental con las de Medvedkin y Vertov. Rouch vivió en Níger antes y después de la independencia, y allí realizó sus filmes más emblemáticos sobre la cultura, las tradiciones y la ecología de las poblaciones del Valle del Níger. Por su parte, el misterioso y recluso Chris Marker innovaría el lenguaje documental a partir de la experiencia de Medvedkin y Vertov, haciendo énfasis en el discurso fílmico y poético elaborado en la sala de montaje.

En Estados Unidos aparecieron cineastas como el británico Richard Leacock (1921-2011), D.A. Pennebaker, y los hermanos David y Albert Maysles, todos ellos promotores del “cine directo”, sin narración y sin mayor interacción con los sujetos filmados.

Una característica de casi todos los documentalistas ha sido la capacidad de reflexionar sobre su quehacer cinematográfico y sobre la naturaleza de la ‘verdad’ y de la ‘realidad’ en el cine documental. Por mucho que pretenda aparecer neutral o ajeno, el cineasta interviene cuando filma y, sobre todo, cuando edita una película. Cuando filma, elige planos, escoge personajes y compone la imagen de una manera que revela su manera de mirar la realidad.

Cuando edita, interviene en mayor medida porque su decisión de elegir planos (y descartar otros), de fijar la duración, el orden o el ritmo de las secuencias, construye un discurso que responde a su cultura e ideología. Los documentalistas son conscientes de esa discusión y reconocen que la realidad no se captura ‘en directo’, sino que se interpreta.

En esa medida es también cine político, aunque no necesariamente militante. En este punto no hay que perderse: a veces es tan compleja la diferenciación entre el cine de ficción y el documental, como es la distinción entre un cine político y uno supuestamente apolítico, porque al final de cuentas,

toda obra cinematográfica y, por extensión, toda obra de expresión artística es política, así sea por omisión. Dicho esto, hay ciertas características que podemos atribuir al cine político, que lo diferencian del cine espectáculo, aquel que se produce y difunde a través de canales tradicionales.

El cine documental de carácter explícitamente político transforma la relación del cineasta con la realidad y afecta otros niveles: sus objetivos son diferentes, como el modo de producción y de difusión, y la relación que se establece con el espectador a través de un discurso fílmico, que parte de la idea de que el espectador es también un actor cuya intervención crítica permite completar la obra cinematográfica.

La anterior no pretende ser una revisión exhaustiva de los pioneros del cine documental, a su vez pioneros del cine comprometido con la realidad social y, por lo tanto, pioneros de un cine con vocación comunitaria.

EL NUEVO CINE NACE EN LA REGIÓN

Si entendemos el cine comunitario como aquel que involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción y difusión por parte de la comunidad, su antecedente más cercano en América Latina es el video alternativo, que tuvo su auge en la década de 1980. Sin embargo, los antecedentes más antiguos se remontan a principios del siglo XX, es decir, al inicio mismo de la producción cinematográfica en la región, y luego a la época del nuevo cine latinoamericano de los años 1960 y 1970, que contribuyó a la cinematografía mundial con obras y cineastas valiosos, todos ellos, sin excepción, caracterizados por su preocupación social.

Los orígenes más remotos del cine latinoamericano estuvieron marcados por una clara inclinación social de contenido nacionalista y patriótico, que puede identificarse aún en la producción del cine mudo durante las primeras décadas del pasado siglo. Desde un principio las cámaras comienzan a poner el ojo en el universo de los pueblos originarios. La sensibilidad social que atraviesa las primeras obras cinematográficas caracterizó también a los cineastas que inauguraron el periodo sonoro del cine latinoamericano, aquellos que durante los años 1940 y 1950 realizaron documentales o semi-documentales con una vertiente social o antropológica.

La toma de conciencia sobre las culturas indígenas y la vida en áreas rurales de la región latinoamericana es un común denominador de muchas producciones de cineastas urbanos con sensibilidad social, que van en busca de su país desconocido.

El ‘nuevo cine latinoamericano’, que se desarrolló desde mediados de la década de 1950, se puso a tono con las ‘olas’ del nuevo cine europeo, surgidas después de la Segunda

Guerra Mundial. El cine de autor de la *nouvelle vague* francesa y el cine socialista soviético tuvieron influencia en la nueva generación de cineastas de la región, pero fue quizás el neorealismo italiano que marcó de manera definitiva el compromiso social de muchos cineastas. Prácticamente todos los países de la región se incorporaron al ‘nuevo cine’ de América Latina, en la medida en que el despertar de las cinematografías nacionales se caracterizaba por las preocupaciones sociales y políticas.

Un rasgo distintivo del nuevo cine latinoamericano y de los cineastas que lo representan, es que además de contribuir con obras de extraordinario valor estético y social, reflexionaron sobre el quehacer cinematográfico. Por ello es tan importante seguir revisando lo que entonces escribieron. Entre los textos seminales de la prolífica década de 1967 a 1977, figuran el de Julio García Espinosa: “Por un cine imperfecto”; también Octavio Getino y Fernando Solanas con el “Manifiesto por un tercer cine”; y el de Glauber Rocha, “La estética del hambre”, y el de Jorge Sanjinés con “Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”.

Es importante recordar que el cine comunitario de la región tiene referentes fundamentales en el propio cine latinoamericano, y que muchas de las prácticas de producción y difusión alternativa de las décadas de 1960 y 1970, son precedentes del cine comunitario actual.

DICTADURA, DEMOCRACIA Y CAMBIO TECNOLÓGICO

La irrupción de las dictaduras militares en casi todos los países de la región se tradujo en censura, persecución y muerte (Gumucio, 1979). El encierro, el entierro o el destierro afectaron al vigoroso nuevo cine latinoamericano, que en algunos países desapareció por completo, sustituido por producciones inocuas que le dieron la espalda a la realidad social. Cineastas asesinados por las dictaduras, cineastas en la clandestinidad o en el exilio: el nuevo cine que no había llegado aún a su mayoría de edad, sufrió las consecuencias de la falta de libertad. Fueron años en los que surgió una nueva generación de cineastas en lucha por la reconquista de la democracia. También fueron años en que la irrupción de nuevas tecnologías de la imagen en movimiento, primero el Súper 8 y luego el video, permitieron pensar el audiovisual como instrumento de resistencia popular y como posibilidad de participación más amplia, gracias a los formatos de cámaras a costos cada vez más accesibles.

Las nuevas tecnologías pusieron al día la discusión sobre la democratización del audiovisual y su papel en el fortalecimiento de la libertad de expresión y en el ejercicio del derecho a la comunicación y a la información, gestán-

dose de este modo un movimiento continental preocupado por utilizar el medio audiovisual como un instrumento de recuperación histórica, reforzamiento de la identidad, promoción cultural, denuncia, educación y democratización. El audiovisual de intervención social se denominó popular, alternativo, educativo o ciudadano, y fue desarrollando relatos propios y modalidades de producción y circulación que buscaban otros espacios y otros canales de difusión, para fomentar proyecciones grupales clandestinas o muestras en pantallas grandes en lugares públicos.

Se defendía entonces la noción de que los formatos ligeros, Súper 8 y video, no eran la expresión subdesarrollada del cine de pantalla y de la televisión —como algunos profesionales del cine afirmaban con menosprecio— sino instrumentos diferentes, con funciones sociales nuevas, aunque sus antecedentes temáticos y sociales pueden encontrarse en la propia historia del cine en la región. Como todos los ciclos históricos, éste también significó una ruptura con —a la vez que un anclaje en— el pasado. Podríamos rastrear las pistas del cine independiente de la década de 1980 en la historia de otras experiencias de cine documental participativo, como el cine-tren de Medvedkin, el de los pioneros latinoamericanos del cine sonoro y la eclosión vigorosa del nuevo cine latinoamericano en la década de 1960. Nada ocurre fuera de la historia y sin historia. La deuda del presente con el pasado está siempre allí. La militancia por la democracia y por el derecho a la comunicación aparece a todo lo largo de la historia de la región.

Una buena parte del caudal de video independiente latinoamericano de la década de 1980 surgió con el apoyo de organizaciones no gubernamentales, nacionales o internacionales, que apoyaban actividades de desarrollo y organización social, a veces en concierto con gobiernos democráticos de la región y, otras veces, en situaciones de gobiernos autoritarios, suministrando recursos de manera discreta a la resistencia. En situaciones de democracia los grupos de video independiente contribuyeron en el campo de la educación y de la comunicación popular con acciones de producción, difusión y capacitación. A partir de las producciones independientes se promovieron debates al interior de grupos sociales organizados: sindicatos, gremios profesionales, organizaciones indígenas, barriales, de derechos humanos, ecologistas, feministas, y otros. Se incentivó también la creación de videotecas alternativas, la conformación de unidades móviles de exhibición y la organización de muestras y festivales independientes.

El video independiente se inscribe en la corriente de la comunicación alternativa que tomó fuerza en la década de 1980 para interpelar a los medios de información y difusión tradicionales, coludidos con intereses políticos y económicos. Al igual que otras manifestaciones de comunicación alterna-

tiva, promovió la participación de las comunidades, grupos y sectores organizados. Aunque con frecuencia dirigido por profesionales independientes, promovió una mayor participación e inclusión de la comunidad en la producción y en la definición de contenidos, para reflejar desde adentro otras miradas.

LA IRRUPCIÓN DEL CINE COMUNITARIO

A partir de las experiencias de pioneros de otras regiones y también de América Latina se produjo, a inicios de la década de 1980, un quiebre entre el cine realizado por cineastas interesados en la realidad social —muchos de ellos militantes en causas políticas progresistas—, y los procesos de producción y difusión audiovisual que llevan adelante las comunidades para interpelar su propia realidad social, política y cultural. En el primer caso tenemos cineastas que visitan las comunidades, filman y se van, o que viven en las comunidades durante periodos más largos para hacer un trabajo que se inscribe en la corriente de la antropología audiovisual. En el segundo caso tenemos comunidades que adoptan modos de producción audiovisual para expresarse por sí mismas.

El proceso de adopción de nuevas formas de expresión fue facilitado por la innovación tecnológica, de manera similar al que benefició a los pioneros del cine etnográfico. Desde el momento en que las cámaras de cine dejaron de estar fijadas al piso y encerradas en un estudio, se abrió un mundo diferente para el cine. Las pequeñas cámaras Bolex de 16mm, que fueron diseñadas para que los reporteros de la Segunda Guerra Mundial pudieran llevarlas en la mano, saltar las barricadas y ofrecer un testimonio directo de lo que sucedía, transformaron el lenguaje cinematográfico del documental y permitieron que la tecnología fuera más ágil y accesible.

Muchos años después, la irrupción del video y luego la eclosión de nuevas tecnologías digitales abarató los costos y simplificó el manejo de los aparatos, de tal manera que puso al alcance de todos la posibilidad de filmar o grabar imágenes y sonidos. La tecnología ha sido, entonces, un trampolín que permitió el salto de un cine de individuos a un cine de comunidades, pero no es en sí un instrumento de transformación, sino que depende de su valor de uso. La mitificación excesiva de la tecnología oscurece el análisis de sus verdaderas motivaciones, causas y efectos. Gracias a la accesibilidad que permiten los medios digitales, hay experiencias donde la propia comunidad interviene en el proceso de producción, por lo que ya puede hablarse de un audiovisual comunitario propiamente dicho. Esa participación se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión.

No debe perderse de vista que la tecnología digital, además de permitir a los cineastas explorar el lenguaje cinematográfico en formatos de bajo costo y mayor accesibilidad, ha permitido a los ciudadanos registrar hechos cotidianos y también otros que normalmente no son considerados por los medios masivos, pero que circulan por las redes sociales que ofrece Internet. Con el tiempo, los medios comerciales de información y difusión se han valido de los medios de bajo costo para enriquecer su programación, levantando las objeciones que antes tenían sobre las insuficiencias técnicas del material. Hoy es corriente ver en los canales de televisión más sofisticados, notas audiovisuales que han sido registradas mediante teléfonos celulares o entrevistas transmitidas por Skype.

METODOLOGÍA PARA UNA INVESTIGACIÓN SIN PRECEDENTES

Los medios masivos de información y los investigadores de la comunicación se han ocupado, sobre todo, de las películas que se estrenan en salas de cine y no del 'otro' cine, aquel que eclosiona como un proceso de comunicación participativa, incluyente y sensible a la diversidad cultural.

Un cine invisible es también un cine secreto; se sabe que existe pero no se tiene información precisa sobre su naturaleza. La importancia de establecer una primera valoración del cine comunitario latinoamericano y caribeño era una necesidad evidente. Para llevar adelante esta investigación, se contaba con escasa bibliografía. No era sencillo, por lo tanto, definir el alcance de nuestra pesquisa y definir los parámetros que permitieran enfocar el objeto de estudio.

Se decidió limitar el ámbito de la investigación a las experiencias de organización, producción y difusión del cine y el audiovisual comunitarios, es decir, a aquellas que llevan adelante los actores desde su propia constitución comunitaria, excluyendo las miradas externas sobre ellos. Esa delimitación incluye a los grupos, organizaciones y movimientos sociales con capacidad de producir cine y audiovisual, así como a las redes y asociaciones nacionales y regionales que los agrupan. La investigación cubrió también el papel del Estado y de la empresa privada, así como los marcos legales, los temas de financiamiento, distribución y difusión vinculados a esas prácticas comunitarias.

En las Ciencias Sociales se debate desde hace muchos años la definición de *comunidad*. Para la investigación se decidió que antes que una definición necesitábamos delimitar el campo de estudio de manera funcional para que incluyera a todas aquellas colectividades que comparten intereses comunes, ya sea en un ámbito localizado geográficamente o no. Por ello, se incluyó no solamente a comu-

nidades indígenas, rurales o urbanas, caracterizadas por su pertenencia geográfica, sino también a *comunidades de interés*, cuyos procesos de organización y de producción audiovisual giran en torno a temáticas propias de las comunidades de mujeres, de jóvenes y niños, de obreros, de trabajadores migrantes, de ambientalistas, de afrodescendientes, de discapacitados, de artistas, de activistas por la diversidad sexual o de derechos humanos, entre otras.

Otro indicador importante que se aplicó en la investigación es el que distingue *productos* de *procesos*. Mientras que con frecuencia la literatura sobre el cine se ocupa de las películas, en este caso decidimos investigar los espacios y los procesos de organización, producción y difusión, cuyas finalidades son comunitarias, y hacerlo desde una perspectiva social incluyente.

Era necesario prestar especial atención a los aspectos *cualitativos antes que cuantitativos* de los procesos, para de ese modo incluir el análisis sobre relaciones y actores: las iniciativas públicas y privadas; las redes, las organizaciones y asociaciones civiles; los festivales, encuentros y muestras de audiovisual; el papel del Estado incluyendo la legislación, la promoción, las convenciones y acuerdos; los espacios virtuales de difusión electrónica y otros; la formación y capacitación en escuelas de cine o talleres; la sostenibilidad social, económica e institucional; las modalidades de trabajo individual, grupal y colectivo y, finalmente, la articulación del lenguaje audiovisual y las expresiones artísticas. Se tomaron en cuenta los alcances o impactos, incluyendo: los efectos en la organización comunitaria y en la construcción de relaciones sociales, el fortalecimiento de identidades individuales y colectivas, el enriquecimiento socio-cultural que se genera en las comunidades, así como las contribuciones a la consolidación de la democracia interna.

Los alcances de los procesos de cine y video comunitarios se refieren, en primer lugar, al impacto en el interior de las comunidades (individuos, familias, grupos sociales, barrio, localidad) y, en segunda instancia, al conjunto de la sociedad. Se tomó en cuenta el impacto de las producciones comunitarias en la sensibilización de la opinión pública, su influencia en la formulación de políticas de Estado, las interacciones con el sector privado, los alcances regionales e internacionales, así como los alcances en la conformación de alianzas estratégicas.

En la medida en que el interés principal de la investigación era identificar los procesos activos en la región, se limitó el periodo de estudio a aquellas iniciativas vigentes después del año 2000. Sin embargo, se tomaron en cuenta los antecedentes históricos del cine comunitario así como las experiencias actuales que merecían ser referenciadas aunque no fueran seleccionadas entre las más representativas.

Las fronteras del cine comunitario no están claramente definidas, ni pueden estarlo. El debate es similar al que se ha dado en las últimas décadas para definir a la radio comunitaria. ¿Un medio de comunicación comunitaria es aquel que pertenece a la comunidad en cuanto a infraestructura y equipamiento, o aquel donde la comunidad se involucra en la toma de decisiones? La localización física o geográfica de una experiencia no determina necesariamente su carácter comunitario, sino los contenidos, la democracia interna y, sobre todo, la plataforma político-comunicacional. Estos tres aspectos se vinculan estrechamente con la noción de sostenibilidad social e institucional.

El cine comunitario abarca aquellos procesos que nacen y se desarrollan impulsados desde una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas, desde la constitución del grupo generador, hasta el análisis de los efectos que el trabajo produce en la comunidad, tanto en lo inmediato como en las proyecciones de largo plazo.

De acuerdo a las pautas del método de abordaje socio-analítico para el análisis de comunidades y organizaciones sociales (Vizer & Carvalho, 2009), se tomó en cuenta:

- Las prácticas y acciones instrumentales asociadas a la transformación de los recursos necesarios para el funcionamiento de la organización.
- La organización política y normativa asociada al ejercicio del poder (el control de jerarquías, la propiedad, desigualdades y contradicciones estructurales).
- El eje valorativo y horizontal asociado a las normas de la asociación y a los procesos de lucha por la legitimación social.
- La dimensión espacial-temporal, es decir, la construcción de la vida social como realidad simbólica y material (auto-representaciones sociales, sentido histórico, proyección hacia el futuro).
- La dimensión de vínculos de asociación afectiva, la voluntad y el deseo de transformar objetos y seres humanos en función de anhelos de cambio.
- La dimensión imaginaria y mítica de las narraciones y prácticas colectivas de la comunidad analizada.

Los investigadores se acercaron a las organizaciones con una guía metodológica que incluía preguntas importantes:

¿Quiénes son los miembros de la comunidad directamente involucrados? (franja etaria, género); ¿cuál es la modalidad de organización y funcionamiento del grupo comunitario? (asociaciones, sindicatos, redes virtuales); ¿cuáles son las motivaciones principales de la comunidad? (elementos aglutinantes de la organización); ¿cuáles son los conteni-

dos prioritarios de la iniciativa? (preocupaciones sociales, problemas comunitarios); ¿cuáles son las características formales? (formatos y géneros audiovisuales, duración); ¿cuáles son las características estéticas de las producciones? (innovaciones del lenguaje, estilo narrativo); ¿cuáles son los medios materiales disponibles y cómo se resuelven los temas de financiamiento y la sostenibilidad de la experiencia? (equipos, apoyos externos); ¿qué elementos de capacitación forman parte del proceso organizativo y de producción? (talleres, cursos, formación previa de los integrantes); ¿cómo se realiza la distribución y difusión de las producciones? (circuitos comunitarios, medios electrónicos, festivales); ¿qué cambios sociales se han producido en la comunidad, desde la perspectiva de los actores, a raíz de la iniciativa de cine y video comunitarios? (mejoramiento de la calidad de vida, más participación colectiva, mejor democracia interna).

LAS VOCES Y LOS PENSAMIENTOS

La lucidez de quienes están involucrados en los procesos de comunicación audiovisual es proporcional a su capacidad de ejercer el derecho a la comunicación a través del cine y el video comunitarios. Cuando las propias comunidades toman la iniciativa de desarrollar procesos de comunicación audiovisual, para testimoniar sobre su vida comunitaria o para ejercer su derecho a expresarse, estamos frente a una situación totalmente nueva y diferente.

Las experiencias del cine comunitario caminan los mismos pasos del nuevo cine latinoamericano, a partir de preocupaciones políticas, sociales y culturales similares. Es una constatación de que la injusticia social no se ha superado en la región, de que los medios de difusión comerciales no reflejan la realidad de los marginados, y de que las luchas de principios del siglo XXI abarcan a sectores de la población que en las décadas de 1960 ó 1970 no habían dado el paso de fortalecer su palabra (y su imagen) a partir de su propio potencial de expresión. Esta investigación preliminar, la primera en su género y la primera que abarca a toda la región, permite identificar algunos aspectos distintivos del cine comunitario latinoamericano y caribeño a través del discurso de los actores que participan en las experiencias.

MEMORIA E IDENTIDAD

Uno de los temas que atraviesa los procesos de cine comunitario es el de la memoria y la identidad. En cada experiencia la recuperación o consolidación de la memo-

ria histórica y de la identidad cultural es un objetivo y un medio para el fortalecimiento de la organización comunitaria. Hablar de memoria e identidad en el caso de las comunidades indígenas puede parecer una obviedad, pero no lo es en la medida en que muchas comunidades indígenas han sufrido un deterioro identitario debido a la interacción con la sociedad urbana industrial. No es un tema sencillo, en la medida en que el acceso al bienestar social muchas veces está condicionado por la adopción de formas de vida de la sociedad urbana moderna a través de procesos de asimilación promovidos desde el Estado.

La búsqueda de identidad es aún más compleja en poblaciones marginales urbanas, que carecen de una raíz étnica cercana o de tradiciones culturales fuertemente enraizadas. El audiovisual comunitario revela identidades en permanente construcción, que corresponden a diferentes grupos sociales que comparten un mismo espacio geográfico y una misma problemática, pero no necesariamente los mismos anhelos y objetivos. Los grupos de jóvenes suelen buscar su identidad a través de la música, la manera de vestir, los tatuajes, o el lenguaje corporal.

Ha crecido la conciencia de las comunidades sobre la importancia de preservar la memoria audiovisual, precisamente, como cimiento de la identidad.

En el cine comunitario se promueve una activa participación que permite al público dejar de ser un receptor pasivo de mensajes. De ese modo no solamente se incentiva la participación en las etapas de la realización, sino que también se estimula el análisis y la reflexión, que a su vez derivan en propuestas de orden político, social, cultural y económico.

CIUDADANÍA Y ESFERA PÚBLICA

La lucha por la ciudadanía, por las reivindicaciones sociales y políticas, y por una participación activa en la esfera pública, caracteriza a todas las experiencias del cine comunitario reseñadas en esta investigación. La necesidad de hacerse presente en el concierto nacional es común a las iniciativas de cine comunitario.

En Chiapas, México, las comunidades autónomas trabajan de manera colectiva para desarrollar su propuesta comunicativa. Los realizadores indígenas reconocen que su trabajo audiovisual ha servido para fomentar el crecimiento personal. Muchos han encontrado su camino a partir de la

práctica comunicacional y eso, a su vez, ha ayudado a las comunidades, en la medida en que algunos desempeñan ahora un papel destacado en sus organizaciones.

En áreas urbanas o rurales, en poblaciones mestizas o indígenas, el objetivo de intervenir en la esfera pública comunicacional es común a todas las experiencias. Mujeres que no aprendieron a leer y a escribir, y que nunca habían soñado con una vida más allá de acarrear agua y tener hijos, usan el video como medio de comunicación, y se sienten empoderadas para tomar decisiones, documentar los acontecimientos importantes de su comunidad y contribuir a revitalizar su cultura.

LA ACCIÓN COLECTIVA

En el cine comunitario, a diferencia del cine de expresión artística donde predomina la figura del director, la producción obedece a una lógica colectiva. Dice Carlos Castillos, coordinador de los talleres de Cine Con Vecinos: “La idea es que *el otro haga* y no que sean producciones hechas por profesionales, con formación específica, para ser exhibidas y que los vecinos sigan siendo espectadores. Se trata de que los vecinos sean protagonistas de todo el proceso. Y que lo que produzcan responda a sus intereses e inquietudes y que no sea algo impuesto o trasladado por visiones externas de su entorno”.

Otra motivación para desarrollar procesos de cine comunitario es la capacidad que tienen estos de representar una visión colectiva. Para el boliviano Humberto Claros no es lo mismo filmar desde una perspectiva personal que hacerlo desde la comunidad, pues para tomar una decisión se acude al intercambio de ideas y se generan discusiones que exigen reflexión para llegar a consensos que enriquecen los contenidos y formas.

CONCLUSIONES

La investigación arrojó observaciones sobre las actividades de capacitación, de producción y uso de nuevas tecnologías, sobre la exhibición y circulación de las producciones, sobre la sostenibilidad y sobre las políticas de Estado.

Capacitación

No es un secreto que la capacitación formal, en escuelas de cine, está generalmente orientada a producciones de ficción desarrolladas en el ámbito del cine industrial y destinadas a los circuitos comerciales de difusión, por lo cual no es adecuada a las necesidades específicas de formación de los grupos comunitarios. Los grupos comunitarios, debido a su quehacer colectivo, requieren de una capacitación que se desarrolle en sus propios espacios de convivencia, y que

esté diseñada de manera específica para satisfacer sus necesidades sociales, políticas y culturales, así como sus posibilidades de apropiación y sostenibilidad.

La capacitación de los actores del cine comunitario es precaria, y ello se evidencia, a veces, en la calidad de las producciones, que no alcanzan a reflejar la riqueza de los procesos de participación colectiva que tienen lugar en cada caso, ni la profundidad de los temas tratados. La formación de cineastas comunitarios es uno de los temas más controvertidos. Por una parte, están quienes afirman que las comunidades necesitan primero programas de capacitación, antes de convertirse en productoras de cine. Por la otra, quienes sostienen que no se trata de calcar el cine profesional y reproducir los mismos patrones de producción y difusión, sino de hacer propuestas diferentes, y que para ello no se requiere de una formación profesional, sino de las nociones básicas del lenguaje cinematográfico y del manejo de los instrumentos.

La preocupación por elevar el acceso de las comunidades a los conocimientos y técnicas audiovisuales es importante, en la medida en que la propia capacidad de comunicar está en juego. Uno de los problemas de los espacios de capacitación es el alto nivel de deserción y de movilidad de los participantes, que a veces sugiere que los recursos invertidos en capacitar a jóvenes cineastas indígenas no han dado los frutos esperados.

Los modelos de capacitación para el audiovisual comunitario suelen ser diseñados de una manera que no hace tanto énfasis en los aspectos técnicos, como en los contenidos de una plataforma política y cultural.

Producción

La información sobre los modos de producción audiovisual de los grupos comunitarios reseñados en el curso de esta investigación es precaria, porque hubiera sido necesario desarrollar estudios de caso *in situ* para lograr, a través de la observación, una mejor comprensión de los procesos de organización que derivan en los colectivos de producción, y para analizar las características que hacen del audiovisual comunitario algo diferente del cine profesional, suponiendo que lo sea. Las indicaciones que ofrece la investigación no permiten una valoración a profundidad.

La noción de la producción colectiva en el contexto comunitario es reclamada por la mayoría de los grupos reseñados, aunque algunas voces cuestionan el carácter colectivo de las decisiones y adoptan una posición más conforme al cine tradicional.

El ritmo de producción en los procesos comunitarios no se rige por los mismos tiempos que en el cine profesional,

menos aún puede compararse con el modelo de la industria cinematográfica. El manejo del tiempo de producción, sobre todo en comunidades rurales, depende directamente de otras tareas comunitarias. Esto es considerado por algunos actores como una ventaja, y no como un obstáculo.

La participación directa de los pueblos indígenas en las diferentes etapas de la producción es una práctica permanente. Ellos mismos se desempeñan como documentalistas, guionistas, actores, actrices, camarógrafos y otros, y se involucran en espacios de educación y reflexión en las campañas de difusión. Tanto los productores como los miembros de la comunidad descubren así nuevas formas de expresión, se identifican con las historias contadas y dan a conocer sus problemáticas, incidiendo en niveles de decisión política para promover cambios sociales.

Tecnología

Si hay un aspecto que distingue al cine comunitario del cine industrial es el empleo de la tecnología. Por su vocación comercial, el cine industrial está necesariamente destinado a conquistar públicos a través de la excelencia formal de las imágenes. Cada vez más, el desarrollo tecnológico permite al cine industrial ofrecer películas de mejor factura, donde la imagen y el sonido destacan por su sofisticación.

En el cine comunitario, la tecnología debe adaptarse a las necesidades de expresión de las comunidades, porque de otro modo los procesos de este tipo de audiovisual no serían sostenibles. El cine comunitario no compite por mercados, sino que emerge de comunidades específicas cuyo interés principal es fortalecer las propias formas de expresión. Las nuevas tecnologías, por su abaratamiento permanente y sus ventajas técnicas, permiten procesos rápidos de adopción, incluso para personas que no tienen experiencia previa. Ni siquiera la limitación extrema de recursos impide que las comunidades que quieren expresarse a través del audiovisual lo hagan.

La apropiación de las nuevas tecnologías por las comunidades se ha dado en la producción, pero también en la exhibición. El formato digital ha permitido la instalación de salas de exhibición con una buena calidad de imagen, en lugares antes impensables, como los espacios a cielo abierto. La Red de Microcines y el proyecto Cine Participativo en Perú han sido posibles gracias a que los adelantos tecnológicos permiten un mayor acceso a equipos para la exhibición.

Difusión

En teoría, no debería existir para el audiovisual comunitario el mismo cuello de botella que limita la difusión del cine profesional independiente. Se supone que el cine

comunitario tiene sus propios canales de distribución, que no dependen de los circuitos comerciales. Las producciones comunitarias tienen un público cautivo, el de las propias comunidades, que justifica el esfuerzo de producir. Cualquier difusión más allá de los espacios comunitarios se considera un beneficio adicional, una manera de llevar la voz de las comunidades a la esfera pública, a espacios de intercambio más amplios.

En el audiovisual comunitario hay grupos rurales, indígenas y urbanos, que producen y difunden en sus propios ámbitos comunitarios o a través de canales de televisión locales. Se han multiplicado las muestras y festivales, nacionales e internacionales, como espacios de intercambio y exhibición que permiten a las producciones locales trascender su público inmediato. Además, las nuevas tecnologías abren las producciones a un público potencial más amplio, ya sea a través de copias en DVD o mediante los canales accesibles por internet.

Los ejemplos de exhibición comunitaria siguen siendo los más cotidianos y cercanos al espíritu mismo del audiovisual comunitario. En las noches se instala una enorme pantalla en una calle, los vecinos arrastran en silencio sus sillas y se acomodan para asistir al espectáculo bajo las estrellas. En este cine no se encienden las luces al final, pues sobre las cabezas de los espectadores sigue brillando la luna llena. Cada quien vuelve a cargar a su casa la silla de plástico que trajo sobre los hombros; sillas de todos los tamaños, como los espectadores que se agolparon para ver el espectáculo.

En el cine comunitario se promueve una activa participación que permite al público dejar de ser un receptor pasivo de mensajes. De ese modo no solamente se incentiva la participación en las etapas de la realización, sino que también se estimula el análisis y la reflexión, que a su vez derivan en propuestas de orden político, social, cultural y económico. En las exhibiciones se promueve la reflexión, el diálogo y el debate.

La difusión a través de los canales comunitarios de televisión como TV Árbol de Uruguay, se amplifica cuando las películas son, además, emitidas por Tévé Ciudad y Televisión Nacional Uruguay (TNU). Las producciones de Barricada TV, además de emitirse por televisión abierta e internet, son retransmitidas por otros canales comunitarios como Antena Negra TV y Pachamérica TV. En el marco de los conflictos sociales, el colectivo realiza también proyecciones barriales, o en estaciones de tren y en plazas públicas. A ello se suma su participación en festivales de cine militante.

La multiplicación de festivales de cine comunitario ha abierto espacios de intercambio antes insospechados. En todos los países de la región hay festivales de cine donde la producción comunitaria puede exhibirse.

Sostenibilidad

El tema de la sostenibilidad no puede verse solamente desde la perspectiva del financiamiento de las actividades. Si bien los recursos económicos son importantes para llevar adelante los procesos comunitarios, una mirada a la historia de las últimas décadas demuestra que las experiencias de comunicación participativa en la región se han mantenido a través del tiempo, sobre todo, porque existe la noción de la sostenibilidad social, es decir, el proceso de apropiación que se traduce en el fortalecimiento comunitario. La sostenibilidad económica está íntimamente vinculada a la sostenibilidad social, en aquellas experiencias donde son las propias organizaciones comunitarias las que financian los procesos de cine comunitario.

Cada experiencia comunitaria muestra una estrategia propia de sostenibilidad económica, social e institucional. En algunos casos las instituciones del Estado y en otros las ONG y fundaciones locales, han contribuido en el mantenimiento de los procesos audiovisuales comunitarios. El financiamiento para el registro y realización de los documentales muchas veces ha salido de las mismas organizaciones sociales, a partir de sus propias necesidades de registro y difusión.

Otras experiencias son financiadas por organizaciones sociales de mayor envergadura. La Asociación de Cabildos Indígenas del Cauca y su Tejido de Comunicación, con una larga historia de resistencia indígena, ha incluido dentro de sus políticas el desarrollo de un centro de producción audiovisual financiado en línea directa desde el Cabildo Indígena.

Otro tipo de sostenibilidad que no puede ser desestimada es la institucional, que incluye, a nivel interno de las comunidades, la democracia participativa en los procesos de organización, producción y difusión del audiovisual comunitario; a nivel nacional o externo a la comunidad, implica los marcos legales, las libertades políticas, y todos aquellos factores que facilitan los procesos de participación democrática. Uno de los factores importantes es la existencia o no de políticas públicas que favorezcan las iniciativas de comunicación comunitaria.

Políticas públicas

Poco a poco los países de las regiones latinoamericana y caribeña consolidan sus democracias, y democratizan sus medios de información y difusión a través de marcos legales y regulatorios que garantizan el desarrollo de medios públicos y comunitarios, con el objetivo de establecer un equilibrio con los medios comerciales privados, que por lo general son hegemónicos.

En el terreno de la información pública se ha avanzado bastante con leyes como las aprobadas democráticamente en

Argentina, Uruguay, Venezuela y otros países, en las que se reserva un tercio del espectro radioeléctrico, tanto analógico como digital, para los medios comunitarios. Sin embargo, si bien esto beneficia a las emisoras y canales de televisión comunitarios, desde el punto de vista del acceso a frecuencias para la transmisión de sus contenidos, no existen disposiciones legales específicas que favorezcan a los grupos comunitarios comprometidos en la producción audiovisual.

En Bolivia, pese a que el cine y audiovisual comunitarios tienen una amplia trayectoria, no hay políticas públicas que lo promuevan. Las experiencias más importantes han sido desarrolladas de manera independiente del Estado, incluso en momentos cuando está en plena construcción el Estado Plurinacional. El debate sobre políticas públicas para fortalecer la producción audiovisual comunitaria no ha prosperado. La falta de atención por parte del gobierno llama la atención, sobre todo, cuando los medios comunitarios han servido en la educación sobre los derechos humanos y los derechos indígenas, y como referente en la lucha por el derecho a la comunicación.

A veces el Estado no cumple, aun cuando existen disposiciones legales a favor de los medios comunitarios. El caso más flagrante es Guatemala, donde los Acuerdos de Paz de 1996 comprometen al gobierno a reformar la legislación en radiodifusión y otorgar frecuencias a pueblos indígenas. En la práctica ha sucedido lo contrario: una persecución implacable en contra de los medios comunitarios y en particular de los medios indígenas. La excepción notable fue la decisión de crear TV Maya, un canal de televisión dedicado a esa cultura mayoritaria en Guatemala.

Otro ejemplo de un Estado comprometido con el derecho a la comunicación, y que demuestra ese compromiso de una manera concreta, es Argentina. La promulgación de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009) ha impactado favorablemente a un amplio segmento de los productores de audiovisual comunitario, a través de subsidios para la producción y fondos concursables. A ello se suma el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales y Digitales, y la puesta en marcha de los Concursos Federales de series de ficción, animación y cortometrajes para la televisión digital abierta.

Viejos y nuevos lenguajes

Sería necesaria una investigación de mayor aliento, que examine en detalle las producciones audiovisuales de los grupos comunitarios reseñados, y que permita discernir las características de su lenguaje audiovisual, para establecer si estamos, realmente, frente a ejemplos innovadores en el lenguaje cinematográfico o más bien frente a producciones

que reproducen, a veces de manera precaria, los lenguajes y modos de expresión del cine profesional industrial.

Un horizonte propicio

La investigación ha puesto al descubierto, apenas, la punta del iceberg. Solamente 55 experiencias fueron reseñadas de manera sintética por los investigadores que tuvieron bajo su responsabilidad la primera exploración regional. Debajo de la superficie queda mucho por investigar y es esencial hacerlo en profundidad y con la perspectiva de generar insumos para el diseño de políticas públicas.

A diferencia de otros procesos de comunicación participativa sobre los que existe abundante investigación, como por ejemplo la radio comunitaria, se ha escrito poco (y menos aún publicado) sobre el cine comunitario. Sería importante profundizar las investigaciones sobre los procesos del audiovisual comunitario en América Latina y El Caribe, por sus alcances estratégicos para los procesos de participación sociocultural y de integración regional.

Si bien es importante sistematizar el conocimiento de los filmes, de los realizadores y de los espacios de encuentro, desde una lógica tradicional de mercado o de producción artística, es más importante aún adoptar una perspectiva innovadora de investigación, con una mirada hacia los procesos antes que hacia los productos, para sugerir políticas públicas que favorezcan los esfuerzos que hacen las comunidades para ejercer su derecho a la comunicación a través de medios audiovisuales. Si bien el cine es arte e industria, es sobre todo comunicación, y como tal, un derecho humano fundamental.

Ante la dificultad de obtener información sobre comunidades que no tienen acceso a los medios masivos de difusión, y cuyas actividades son rara vez reflejadas por esos medios, se impone la necesidad de llegar hasta el ámbito comunitario para profundizar en las prácticas y en los enfoques teóricos y filosóficos.

La capacitación de los actores involucrados en los procesos de producción y difusión de cine comunitario es un tema central, pero debe encararse desde una perspectiva menos tradicional, que no esté anclada en las escuelas de cine que, generalmente, favorecen la formación de realizadores-artistas, y priorizan el cine de ficción sobre el cine documental y testimonial. El modelo de un programa de capacitación itinerante, que responda a las solicitudes y requerimientos de las propias comunidades, en sus propios espacios, a través de talleres intensivos, sería absolutamente novedosa en el panorama de la formación cinematográfica de la región.

REFERENCIAS

- Bayuelo, Soraya y Jair Vega (2008). "Ganándole terreno al miedo. Cine y comunicación en Montes de María", *Lo que vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia*, Clemencia Rodríguez, editora, Bogotá, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Fundación Friedrich Ebert.
- Brecht, Bertolt (1938). *Popularity and realism*, recuperado el 2 de junio de 2012, disponible en <http://www.mariabuszek.com/kcai/Expressionism/Readings/BrechtPopReal.pdf>.
- Carvalho, Ana de, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli (2011). *Video nas Aldeias – 25 anos*. Rio de Janeiro.
- Congreso Mundial sobre Comunicación para el Desarrollo, WCCD (2006, octubre). *El Consenso de Roma*, Roma, Italia.
- Cusi, Erica (2005). "Más allá de la hibridad: Los Medios Televisivos y la Producción de Identidades indígenas en Oaxaca", *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, III (2).
- Grierson, John (1932). "First principles of documentary", *Cinema Quarterly*, Vol. II, Issue 1 (Autumn).
- Gumucio Dagron, Alfonso (1979). *Cine, censura y exilio en America Latina*, La Paz, Film/Historia.
- Gumucio Dagron, Alfonso (2006). *Cine para la paz y la convivencia*, recuperado en junio de 2012, disponible en <http://www.bolpress.com/art.php?Cod=2006053003>.
- Gumucio Dagron, Alfonso y Karina Herrera-Miller (2010). *Políticas y legislación para la radio local en América Latina*, Plural Editores, La Paz.
- Gumucio Dagron, Alfonso, coordinador (2012). *Cine comunitario en América Latina y El Caribe*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL). Caracas.
- Koenig, Wolf [s.a.]. *Every cut is a lie: discuss*, recuperado el 2 de junio de 2012, disponible en <http://thedfg.org/news/details/763/every-cut-is-a-lie-discuss>.
- Lewis, Anne S. (2001). "Flies on the Wall With Attitude," en *Austin Chronicle*, February 16, 2001.
- MacBride, Séan, et al. (1980). *Un sólo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*, París, UNESCO y México, Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Pasquali, Antonio (1963). *Comunicación y cultura de masas*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Velleggia, Susana (2008). *La máquina de la mirada*, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), La Habana.
- Vizer, Eduardo Andrés y Helenice Carvalho (2009, julio-diciembre). "Comunicación y socioanálisis en comunidades y organizaciones sociales", *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, Año VI (11), Sao Paulo: ALAIC.
- Vizer, Eduardo Andrés (2009, julio-diciembre). "Dimensiones de la comunicación y de la información: la doble faz de la realidad social", *Signo & Pensamiento*, 55 (Vol. XXVIII): 234-246, Bogotá, Universidad Javeriana.
- Wolton, Dominique (2009). *Informer n'est pas communiquer*, Paris: CNRS.