



CINES COMUNITARIOS Y COMUNALES EN AMÉRICA LATINA: REIMAGINANDO LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE PERSPECTIVAS DECOLONIALES Y PLURIVERSALES

POR ROQUE GONZÁLEZ GALVÁN

Community and Communal Cinemas in Latin America: Reimagining Audiovisual Production Through Decolonial and Pluriversal Perspectives

Resumen

El artículo examina el cine comunitario y comunal en América Latina como una práctica decolonial fundamental. Argumenta que históricamente, el cine operó como un instrumento de poder eurocéntrico, diseminando narrativas hegemónicas y marginando voces locales. En oposición, el cine comunitario desafía esta desigualdad al centrar a las comunidades históricamente invisibles en la producción y narración. Estas iniciativas se basan en orígenes locales y utilizan metodologías participativas que involucran activamente a los miembros de la comunidad en todo el proceso creativo. A través de la co-creación, enfoques etnográficos, mapeo colaborativo y archivos locales, generan narrativas enraizadas en sus realidades. Al subvertir estructuras narrativas y géneros dominantes, priorizando el proceso colectivo y difuminando límites estéticos, contribuyen a una imaginación cinematográfica pluriversal que abraza múltiples cosmovisiones y desafía representaciones hegemónicas. En esencia, estas prácticas buscan descolonizar la cultura visual, ofreciendo caminos hacia una expresión más inclusiva y representativa en la región.

Abstract

The article examines community and communal cinema in Latin America as a fundamental decolonial practice. It argues that historically, cinema operated as an instrument of Eurocentric power, disseminating hegemonic narratives and marginalizing local voices. In opposition, community cinema challenges this inequality by centering historically invisible communities in production and storytelling. These initiatives are based on local origins and utilize participatory methodologies that actively involve community members throughout the creative process. Through co-creation, ethnographic approaches, collaborative mapping, and local archives, they generate narratives rooted in their realities. By subverting narrative



structures and dominant genres, prioritizing the collective process and blurring aesthetic boundaries, they contribute to a pluriversal cinematic imagination that embraces multiple worldviews and challenges hegemonic representations. In essence, these practices seek to decolonize visual culture, offering pathways toward more inclusive and representative expression in the region.

Palabras clave: cine comunitario, decolonialidad, pluriversal, metodologías participativas, narrativas locales.

Keywords: community cinema, decoloniality, pluriversal, participatory methodologies, local narratives.

El estudio del cine comunitario y comunal en América Latina necesita un examen crítico de las maneras en que los medios audiovisuales han operado históricamente como instrumentos del poder colonial, moldeando subjetividades y reforzando paradigmas eurocéntricos. El aparato cinematográfico, lejos de ser un medio neutral, ha funcionado a menudo como vehículo para la diseminación de narrativas hegemónicas, enquistando la colonialidad dentro de sus estructuras visuales, auditivas y narrativas, arraigando en las estructuras y prácticas que han moldeado históricamente la producción, distribución y consumo de imágenes y narrativas en América Latina. Este proceso ha contribuido a la marginalización de conocimientos locales y al silenciamiento de perspectivas pluriversales, perpetuando una visión de cultura única alineada con la modernidad occidental (Molfetta, 2016).

Estas tecnologías han servido a menudo como instrumentos de control, moldeando las maneras en que individuos y comunidades se perciben a sí mismos y son percibidos por otros, reforzando visiones del mundo eurocéntricas y hegemónicas.

La historia de cines locales en América Latina, como aquellos en Chone y Calceta, Ecuador, en el Cine con Vecinos en Saladillo, Argentina, o la iniciativa brasileña Cinema e Sal, entre tantas, ilustran cómo la distribución y exhibición de películas han sido moldeadas por restricciones logísticas y económicas, a menudo privilegiando narrativas externas sobre las locales (Pinto Vaca, 2015). El dominio del cine comercial y de arte, donde pocos producen y muchos consumen, perpetúa una desigualdad estructural que margina voces e historias subalternas. En contraste, el cine comunitario desafía esta desigualdad al colocar sectores históricamente invisibles en términos sociales en el centro de la producción, narrativa y exhibición (Molfetta, 2016; González Galván, 2024).

Este cambio no es meramente una cuestión de acceso sino constituye una reorientación radical del campo audiovisual, contestando la colonialidad del poder que lo ha gobernado durante tanto tiempo. Los distintos enfoques del cine comunitario interrumpen la lógica colonial que posiciona al cineasta como observador externo y en su lugar ponen en primer plano modos de producción colaborativos y participativos (González Galván, 2024).



Contextos históricos del cine en América Latina

La introducción de dispositivos cinematográficos en América Latina estuvo profundamente entrelazada con los legados coloniales que moldearon los paisajes sociales, políticos y culturales de la región. El cine temprano, como aparato tecnológico y narrativo, no se dio en un vacío; más bien, estaba inserto en una matriz de modernidad eurocéntrica que buscaba imponer códigos visuales y narrativos específicos sobre las poblaciones locales. La cultura visual que emergió de estos dispositivos reflejó y reforzó frecuentemente las jerarquías y exclusiones establecidas durante la gobernanza colonial, sirviendo como mecanismo para la regulación de subjetividades y la perpetuación de valores dominantes. La organización espacial y social del cine temprano en América Latina reflejó el amplio orden colonial.

Los espacios masivos de exhibición cinematográfica, con sus cientos y miles de butacas, existentes a lo largo del siglo XX -hasta la década de 1990, principalmente- funcionaron como ventanas tanto literales como simbólicas hacia formas alternativas de vida. Sin embargo, su reemplazo por multiplexes a finales del siglo XX señala un cambio en la función de la cultura visual pública, de sitios de imaginación colectiva a nodos de consumo capitalista. Esta transformación subraya cómo el legado de la colonialidad persiste en las formas en que los espacios visuales y narrativos son estructurados. Las narrativas audiovisuales en la región han sido históricamente moldeadas por los códigos y valores de grupos dominantes, a menudo en tensión con prácticas culturales locales y normas jurídicas.

En este contexto, las prácticas cinematográficas locales y regionales en América Latina se han desarrollado a través de una interacción compleja de factores endógenos y exógenos, resultando en un proceso continuo de reconfiguración que moldea el carácter de las culturas populares y sus expresiones audiovisuales.

La emergencia del cine comunitario y comunal en la región está profundamente arraigada en las transformaciones históricas, sociales y tecnológicas que han ocurrido a nivel local. Por ejemplo, la llegada de videocámaras y tecnología VHS a Chone, Ecuador, fue facilitada por residentes locales que habían migrado temporalmente a Estados Unidos. Esta afluencia tecnológica habilitó la grabación de historias que reflejaban realidades locales, a menudo a través de representaciones de lucha y conflicto, y sentó las bases para una forma distintiva de cine popular (Pinto Vaca, 2015). Tales prácticas ilustran cómo la agencia local y los flujos transnacionales se interrelacionan para producir culturas audiovisuales únicas. Trombetta (2019) argumenta que la historia regional es un concepto dinámico, moldeado por la memoria colectiva, cultura y espíritu de una comunidad.

Definiendo los cines comunitario y comunal

Tanto en América Latina como a nivel global existen distintas conceptualizaciones para referirse al objeto de estudio del presente artículo: cine comunitario (Gumucio, 2012; Molfetta 2016; Keegan, 2017), cine popular (Pinto Vaca, 2015), obras expresivas audiovisuales comunitarias (Valencia-Calero, 2020), cine piquetero (Barnes y Quintar, 2016), producción audiovisual



alternativa (Barnes y Quintar, 2016), entre otras.

Valga aclarar que este artículo utilizará el término “cinematografías” para describir las producciones que acá se analizan, más allá del soporte digital y de video utilizado a lo largo de los años por las distintas experiencias a lo largo del subcontinente, puesto que quienes crean esos filmes están realizando verdadero cine. Entendemos que denominar a estas películas como “videografías”, “audiovisuales” o “videos populares” conllevaría menospreciar a estas obras, puesto que contribuiría a perpetuar una división preexistente que separa lo que puede o no ser reconocido como auténtico cine.

La noción de cine comunitario está estrechamente vinculada con la idea de la producción audiovisual como una práctica social, donde el proceso mismo de realización cinematográfica se convierte en un sitio de negociación, diálogo y construcción colectiva de significado. En el contexto de América Latina, el cine comunitario se distingue frecuentemente por sus orígenes de base y su compromiso con representar las realidades que experimentan grupos marginalizados o subrepresentados. En lugar de estar impulsados por imperativos comerciales o la búsqueda de reconocimiento artístico individual, estos proyectos priorizan lo colectivo, tanto en términos de producción como de recepción. González Galván (2024) destaca que en regiones como Saladillo, la producción audiovisual local no es meramente un reflejo del consumo cultural de centros urbanos como Buenos Aires, sino que constituye un fenómeno social distintivo enraizado en las propias narrativas y prácticas de la comunidad.

El cambio tecnológico y el surgimiento de nuevas plataformas, como YouTube y redes sociales, han comenzado a interrumpir los circuitos tradicionales de producción y exhibición cinematográfica, habilitando la circulación de narrativas locales y comunales más allá de los confines de festivales e instituciones establecidas. Trombetta (2019) afirma que este cambio ha permitido un registro más amplio de actividades y una reconfiguración de la relación entre cineastas, críticos y audiencias, abriendo nuevas posibilidades para la articulación de perspectivas pluriversales.

En el contexto latinoamericano, la emergencia de iniciativas cinematográficas locales y regionales desafía la dominancia tradicional de centros metropolitanos, como Buenos Aires, en la producción y circulación de bienes culturales. El caso de Saladillo, por ejemplo, ilustra cómo una localidad puede convertirse en punto de referencia para fenómenos sociales enraizados en la producción audiovisual local, en lugar de meramente consumir contenido generado por la capital. Esta interacción dinámica entre periferias urbanas y centros interrumpe el flujo unidireccional de influencia cultural y abre posibilidades para la articulación de narrativas alternativas (Trombetta, 2019).

En el mencionado caso de Saladillo donde la profesionalización progresiva de cineastas y el impacto de nuevas tecnologías han contribuido a un aumento en la producción cinematográfica. Las actividades de festivales de cine locales y talleres, a menudo apoyados por instituciones nacionales, han reforzado aún más el carácter regional de las prácticas cinematográficas (González Galván, 2024). Estos desarrollos destacan la importancia de iniciativas locales y apoyo institucional en moldear las trayectorias del cine regional.



Los colectivos cinematográficos basados en la comunidad han jugado un papel significativo en redefinir la producción audiovisual en América Latina. Organizaciones como Yoochel Kaaj en el sur de México han priorizado la promoción de expresión, comunicación e investigación con un enfoque en videoarte, cine experimental, documental y ficción independiente. Sus actividades abarcan un rango de formatos, incluyendo cine en vivo e instalaciones, reflejando un compromiso tanto con la innovación artística como con el involucramiento social. Similarmente, el Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP), establecido en 2007, ha buscado generar información independiente desde una perspectiva local, apuntando a desarrollar identidad, conciencia y memoria colectiva a través de narración audiovisual. Al proporcionar entrenamiento tecnológico e informacional, CLIP empodera a las comunidades para construir sus propias narrativas y desafiar representaciones dominantes (Gumucio, 2012).

La proliferación de colectivos audiovisuales indígenas en regiones como Cauca, Nariño, La Guajira y la Sierra Nevada de Santa Marta demuestra la capacidad de actores locales para apropiarse de herramientas cinematográficas para la articulación de sus propias cosmovisiones. Estos colectivos, a menudo afiliados con organizaciones indígenas locales y regionales, han contribuido a la emergencia de animación y cine experimental que refleja conocimiento ancestral y diversidad cultural (González Galván, 2025).

Los procesos de cine participativo habilitan a individuos a compartir experiencias, socializar películas e involucrarse en formas de autorrepresentación que se sitúan dentro de contextos locales, regionales, nacionales y transnacionales. Este proceso de autopercepción y proyección es central a la construcción de subjetividades y la negociación de identidad a través de medios audiovisuales.

La dimensión simbólica de las prácticas cinematográficas locales es evidente en la forma en que los dispositivos cinematográficos median la relación entre individuos y sus realidades sociales. En Chone, Ecuador, por ejemplo, el cine popular ha servido como medio de construir subjetividades que están condicionadas por problemas locales, como la violencia y la figura del sicario. Estas representaciones no son meramente reflejos de la realidad sino que están activamente involucradas en moldear las formas en que las comunidades entienden y responden a sus circunstancias. El uso de armas reales en las producciones cinematográficas tempranas de Chone subraya aún más el enmarañamiento de condiciones materiales locales y práctica cinematográfica, revelando las fronteras porosas entre ficción y experiencia vivida. La circularidad del intercambio cultural, como se discute por Pinto Vaca (2015), posiciona las prácticas cinematográficas locales y regionales como sitios de negociación entre tradiciones populares e intelectuales. Esta dinámica también es evidente en las actividades de la Fundación Cine con Vecinos en Argentina, que desde 2008 ha facilitado la producción de películas de ficción cortas y de largometraje con la participación de residentes locales como protagonistas. Tales iniciativas no solo democratizan el acceso al cine sino que también contribuyen a la creación de nuevas formas de autoría colectiva e involucramiento comunitario (González Galván, 2024).

Estas trayectorias están moldeadas por la circulación de tecnologías, la formación de colectivos, la articulación de identidades indígenas y populares, y la negociación continua de sig-



nificado a través de medios audiovisuales (Pinto Vaca, 2015; Trombetta, 2019). La interacción entre agencia local y fuerzas estructurales más amplias continúa definiendo la evolución de la práctica cinematográfica en la región, ofreciendo nuevas posibilidades para la descolonización y pluralización de la expresión cinematográfica.

Por su parte, los proyectos audiovisuales basados en la comunidad, como Televisión Serrana en Cuba, utilizan lenguajes audiovisuales para hacer visibles e interrogar cuestiones sociales, culturales y educativas específicas a sus regiones. Estos proyectos no solo resisten la imposición de narrativas externas sino que también reclaman los medios audiovisuales como medio de autorrepresentación y preservación de identidad. En Brasil, la iniciativa Cinema e Sal vincula la educación popular con el cine comunitario, empoderando a jóvenes en pueblos pesqueros para usar herramientas audiovisuales para contar sus propias historias y defender sus territorios (Valencia-Calero, 2020).

Estas redes no solo apoyan la sostenibilidad del cine comunitario sino que también refuerzan su *ethos* colectivo al posibilitar relaciones horizontales entre participantes. Desde una perspectiva metodológica, el proceso de crear cine comunitario frecuentemente involucra enfoques participativos y reflexivos (Gumucio, 2012). El uso de filmación y **grabación etnográfica**, como analiza Molfetta (2016), posiciona al etnógrafo visual como un participante activo en el proceso de investigación, con datos audiovisuales sirviendo como material para análisis posterior a través de técnicas como la observación diferida. Este enfoque subraya la importancia del proceso sobre el producto, enfatizando la naturaleza dialógica e iterativa de la realización cinematográfica comunal.

Distinciones y superposiciones

El cine comunal se extiende más allá de la localidad inmediata, enfatizando formas más amplias de organización colectiva y objetivos culturales o políticos compartidos. Mientras que el cine comunitario frecuentemente está anclado en un lugar específico y sus habitantes, las prácticas comunales pueden involucrar redes que trascienden fronteras geográficas, uniendo participantes a través de luchas o valores comunes. Molfetta (2016) delinea cómo el cine comunal en Argentina, particularmente durante períodos de represión política, funcionó como una herramienta programática alineada con movimientos izquierdistas y peronistas, buscando construir síntesis, promover debates e inscribir lo público en luchas sociales más amplias.

Esta orientación verticalista, sirviendo al pragmatismo de la juventud militante, destaca el uso instrumental del cine como arma en la lucha por la descolonización y transformación social. A pesar de estas distinciones, existen superposiciones significativas entre las prácticas comunitarias y comunales. Ambas desafían los paradigmas dominantes, eurocéntricos de producción y recepción cinematográfica, buscando recuperar narrativas locales y pluriversales que han sido marginadas por estructuras visuales, sonoras y narrativas coloniales (Molfetta, 2016; Pinto Vaca, 2015).

El uso de dispositivos audiovisuales en ambos contextos no es meramente técnico sino profundamente político, ya que estas herramientas históricamente han servido como instru-



mentos de control colonial sobre subjetividades. Al apropiarse y resignificar estos dispositivos, los cines comunitario y comunal resquebrajan las representaciones hegemónicas y abren espacios para formas alternativas de expresión (Molfetta, 2016). La negociación de identidad y memoria es otra área donde las prácticas comunitarias y comunales se cruzan. Pinto Vaca (2015) indica que las culturas populares y los procesos de construcción nacional están siendo constantemente resignificados, resistiendo lógicas mecanicistas y operando en cambio a través de interacciones dinámicas, específicas al contexto.

El rol de la mediación audiovisual en el desarrollo social también es significativo. Iniciativas como Corpoimagen en Sucre demuestran cómo los jóvenes usan lenguajes audiovisuales para hacer visible, sensibilizar y reflexionar sobre asuntos regionales, contribuyendo al desarrollo social de su municipio. Tales prácticas encarnan tanto el compromiso comunitario como las aspiraciones comunales, ya que abordan realidades locales mientras participan en diálogos más amplios sobre cambio social. La educomunicación (Gumucio, 2012) enriquece el análisis al proponer un enfoque transgresor que trasciende fronteras tradicionales entre educación y comunicación. Esta perspectiva se alinea con el imperativo decolonial de quebrar clasificaciones y concepciones establecidas, fomentando nuevas formas de producción y diseminación colectiva de conocimiento.

Prácticas espaciales y agencia local

Las prácticas espaciales y la agencia local en el cine comunitario y comunal latinoamericano están profundamente entrelazadas con procesos de territorialización y la afirmación de identidades basadas en el lugar. Estas prácticas emergen de estructuras de trabajo colectivo que no se limitan a profesionales del cine sino que más bien atraen participantes de diversos trasfondos laborales, a menudo organizados alrededor de orígenes territoriales compartidos y espacios comunes de lucha.

La convergencia de estos grupos no es únicamente para la producción cinematográfica sino que está enraizada en compromisos sociales, políticos y culturales más amplios, a los cuales se añade el cine como una herramienta para la expresión y la resistencia (Molfetta, 2016). Esta dinámica colectiva permite la construcción de narrativas audiovisuales que están basadas en las experiencias vividas y aspiraciones de las comunidades locales. La dimensión espacial del cine comunitario se aprecia en la forma en que los proyectos audiovisuales están insertos en territorios específicos, respondiendo a necesidades y realidades locales. Por ejemplo, la creación de centros para la producción audiovisual por jóvenes en Florencio Varela y el compromiso de grupos de ancianos en Berazategui (ambas situadas en la Argentina), con actividades de realización cinematográfica, ilustran cómo diferentes actores sociales se apropian de herramientas cinematográficas para articular sus perspectivas e historias.

Estas iniciativas no están aisladas; a menudo son facilitadas a través de talleres y procesos colaborativos que reúnen a trabajadores de cooperativas y otros miembros de la comunidad, formando equipos para realizar sus primeras películas (González Galván, 2024). Tales prácticas refuerzan la agencia de actores locales, permitiéndoles dar forma a la representación de sus propios espacios y experiencias.



Las políticas del lugar se articulan además a través del enfoque temático del cine comunitario en asuntos como preocupaciones ambientales, inclusión social, políticas juveniles, movimientos territoriales, las experiencias de los ancianos, educación y economías solidarias. Al seleccionar estos temas, los cineastas comunitarios se comprometen activamente con los desafíos y oportunidades específicos presentes en sus territorios, usando el cine como un medio para abordar y reflexionar sobre estas realidades.

Esta orientación temática no es meramente ilustrativa; es constitutiva de una estrategia decolonial que busca resquebrajar narrativas hegemónicas y poner en primer plano perspectivas pluriversales enraizadas en contextos locales. La naturaleza colaborativa e itinerante de muchos proyectos de cine comunitario también contribuye a la espacialización de la producción de conocimiento. Estos proyectos a menudo operan como espacios móviles de creación, atravesando dimensiones artísticas, políticas y académicas.



La producción de conocimiento se entiende como inherentemente colaborativa, emergiendo de esfuerzos conjuntos que integran pedagogías críticas y metodologías de investigación participativa (Molfetta, 2016). Este enfoque desafía los modelos tradicionales y centralizados de producción cinematográfica y diseminación del conocimiento, privilegiando en cambio procesos localizados, horizontales y dialógicos. La agencia local se amplifica además por el papel de los artesanos audiovisuales endógenos, quienes, como miembros de las comunidades que representan, construyen narrativas desde adentro. Su posición permite la articulación de historias que resuenan con la memoria colectiva y las aspiraciones de su pueblo, contribuyendo a la preservación y re-significación de identidades locales, regionales y nacionales.

El trabajo de estos artesanos se complementa con el uso de archivos comunitarios, como fotografías familiares e imágenes capturadas localmente, que se integran en producciones audiovisuales para enriquecer la narrativa y anclarla en las especificidades del lugar. El cine comunitario también funciona como un medio para la visibilidad y valorización de territorios marginados y sus habitantes.

Las obras audiovisuales producidas por grupos como GUFILMS sirven como mediaciones comunicativas que destacan los problemas, potenciales y características culturales de comuni-



dades como Villapaz. Estas producciones no solo contribuyen a la revalorización interna de identidades locales sino que también desafían percepciones externas, ofreciendo representaciones alternativas que contrarrestan el borrado o la tergiversación de estos espacios en los medios dominantes. Valencia-Calero (2020) indica que el papel del realizador audiovisual comunitario se concibe a menudo no como el de un artista sino como un secretario o cronista del pueblo, encargado de comunicar mensajes tanto dentro de la comunidad como a audiencias más amplias, particularmente aquellos sectores históricamente excluidos de narrativas dominantes.

El énfasis en la autoría colectiva, metodologías participativas y la movilización de archivos locales consolida además la capacidad de las comunidades para definir y representar sus propias realidades espaciales (González Galván, 2024; Molfetta, 2016). Este proceso de territorialización a través del cine es un componente clave de las estrategias decoloniales en las prácticas audiovisuales latinoamericanas, permitiendo la recuperación y proliferación de narrativas localizadas y pluriversales que desafían la dominancia de formas cinematográficas hegemónicas.

Metodologías participativas en el cine

Las metodologías participativas en el cine han emergido como estrategias significativas dentro de las prácticas audiovisuales latinoamericanas, particularmente en el contexto de enfoques decoloniales que buscan desafiar marcos dominantes y eurocéntricos. Estas metodologías se caracterizan por el involucramiento activo de miembros de la comunidad en los procesos de creación, producción y exhibición de filmes, desplazando así el *locus* de autoría y agencia desde cineastas externos hacia las comunidades mismas.

El enfoque participativo no es meramente una elección técnica o procedimental sino que está profundamente inserto en el proyecto político y epistemológico de contestar la colonialidad en la cultura visual. Una de las características centrales de las metodologías de cine participativo es la co-creación de narrativas y contenido audiovisual. Esto es evidente en prácticas donde los residentes locales no son solo sujetos sino también colaboradores en el proceso de narración. Por ejemplo, talleres audiovisuales conducidos en varias regiones han posibilitado que números significativos de miembros de la comunidad creen y realicen sus propias historias, con cineastas profesionales proporcionando guía más que imponiendo narrativas externas.

La actividad principal de consumo y disseminación de filmes a menudo permanece enraizada en el contexto local, como se ve en el caso de Saladillo, donde filmes hechos con vecinos circulan primariamente dentro de la comunidad, aun si alcanzan audiencias más allá de la ciudad (González Galván, 2024). Este enfoque localizado subraya la importancia de la autoría colectiva y la situacionalidad de la producción de conocimiento en el cine participativo.

El uso de metodologías participativas está también estrechamente vinculado con prácticas etnográficas, donde el proceso de realización cinematográfica se convierte en un medio para involucrarse y entender las realidades sociales de los participantes. Los talleres de mapeo colaborativo en Córdoba, por ejemplo, ilustran cómo el territorio es concebido como un espacio socialmente construido, y cómo el mapeo se convierte en una metodología para aproximarse,



comprender y conocer el territorio de acción del cine comunitario. El acto de mapeo, en este contexto, no es un ejercicio neutral o puramente descriptivo sino un proceso participativo y dialógico que posibilita la articulación de perspectivas y experiencias locales. Molfetta (2016) destaca el rol de los talleres de mapeo colectivo como prácticas tanto de investigación como creativas, reforzando la idea de que las metodologías de cine participativo son inherentemente interdisciplinarias, mezclando etnografía, creación artística e intervención social.

El enfoque participativo es ejemplificado además en la práctica de video-elicitación (Sumartojo y Pink, 2019), donde miembros de la comunidad son invitados a involucrarse con materiales audiovisuales como parte del proceso de investigación y creativo. Estas sesiones de video-elicitación involucran niños y jóvenes, trabajando en una discusión participativa que puede generar nuevas perspectivas y fomentar un sentido de propiedad colectiva sobre las narrativas audiovisuales producidas. Estas sesiones no se limitan al consumo pasivo sino que están estructuradas como eventos interactivos donde los participantes reflexionan sobre, critican y contribuyen al desarrollo continuo de la obra fílmica.

El involucramiento etnográfico se profundiza a través de la interacción sostenida con miembros de la comunidad, como se ve en el caso de González Urrutia Films (GUFILMS), donde el proceso de investigación involucró no solo la observación y descripción de los trabajos del cineasta sino también participación en eventos, entrevistas en profundidad y múltiples sesiones de video-elicitación con la comunidad (Valencia-Calero, 2020). Este enfoque multi-estratificado de la participación asegura que las perspectivas y experiencias de actores locales sean integrales tanto a las dimensiones de investigación como creativas del proyecto.

Las metodologías participativas en el cine están también conformadas por factores socio-políticos e históricos más amplios. Pinto Vaca (2015) señala que factores extra-cinematográficos, políticos, culturales, sociales, económicos e históricos, moldean la emergencia de prácticas audiovisuales populares. Estos factores no son externos al proceso de realización cinematográfica sino que son constitutivos de las metodologías participativas mismas, influenciando los temas, estéticas y modos de colaboración que definen el cine comunitario.

Festivales como “El Cine de los Invisibles” ilustran además el *ethos* participativo al crear espacios para la exhibición de filmes que carecen de plataformas *mainstream*, promoviendo aprendizaje audiovisual gratuito, facilitando diálogo con cineastas y actores sociales, y organizando actividades en contextos de confinamiento. La presencia itinerante del festival a través de Córdoba y el país extiende el alcance de las prácticas participativas más allá de los confines temporales y espaciales de la semana del festival, insertándolas en procesos continuos de creación colectiva y compromiso social (González Galván, 2024).

Las prácticas documentales también juegan un rol crucial en las metodologías participativas. El trabajo de María Isabel Ospina de los Ríos, quien produjo un documental sobre González Urrutia, ejemplifica cómo la relación del cineasta con el lenguaje audiovisual y la transformación de realidades comunitarias en ficción son centrales a las prácticas de cine participativo y etnográfico (Valencia-Calero, 2020). La forma documental, en este contexto, se con-

vierte en un vehículo tanto para la representación como para la co-creación, difuminando las fronteras entre observador y participante.

Las metodologías participativas en el cine operan así en la intersección de etnografía, creación artística y transformación social. Desafían las jerarquías tradicionales de autoría y *expertise*, poniendo en primer plano la agencia de actores locales y la situacionalidad del conocimiento.

Estructuras narrativas y formación de géneros

Las estructuras narrativas y la formación de géneros en el cine comunitario y comunal latinoamericano están profundamente entrelazadas con los regímenes visuales y sonoros de poder que históricamente han moldeado el paisaje audiovisual de la región.

El proceso de formación de géneros en el cine latinoamericano ha reflejado frecuentemente las expectativas y códigos establecidos por las industrias cinematográficas occidentales, privilegiando la coherencia narrativa, la temporalidad lineal y las tramas centradas en personajes. Estas convenciones, aunque aparentemente neutrales, están imbuidas de asunciones sobre modernidad, progreso y racionalidad que se alinean con lógicas coloniales. Molfetta (2016) sostiene que el acto de apropiarse de los medios de enunciación cinematográfica permite a las comunidades fabricar representaciones de la realidad usando sus propios patrones estéticos y comunicacionales, que están sintonizados con sus intereses específicos. Esta reterritorialización del paisaje audiovisual constituye una forma de resistencia tanto a las industrias locales como transnacionales del espectáculo y la información.

Las iniciativas de cine comunitario y comunal en América Latina han buscado generar disrupción estas estructuras narrativas hegemónicas poniendo en primer plano modos alternativos de contar historias. Por ejemplo, el trabajo de colectivos audiovisuales en Guatemala se centra en documentar realidades locales, activar la memoria colectiva y registrar las experiencias del conflicto armado, en lugar de adherirse a plantillas narrativas impuestas externamente (Valencia-Calero, 2020). Tales prácticas desafían la dominancia de géneros eurocéntricos privilegiando formas testimoniales, participativas y orientadas al proceso que son responsivas a las experiencias vividas y contextos históricos de las comunidades involucradas.

La formación de nuevos géneros dentro de estas prácticas no es meramente una cuestión de contenido sino también de forma y proceso. El Colectivo Turix en Yucatán, por ejemplo, explícitamente prioriza las relaciones y conexiones comunitarias generadas a través de la mediación audiovisual por encima de las obras terminadas mismas (Gumucio, 2012). Este enfoque desestabiliza las fronteras convencionales de género que separan ficción, documental y cine experimental, enfatizando en cambio el potencial generativo de la creación colectiva e intercambio interdisciplinario. El foco se desplaza del producto al proceso, del autor individual al sujeto comunal, y de géneros fijos a formas fluidas y específicas del contexto. Talleres como “Cine Express” en Argentina ilustran además cómo la formación de géneros puede ser reimaginada a través de modelos de producción colaborativos que utilizan recursos disponibles y cooperación vecinal (González Galván, 2024).



Estas iniciativas demuestran que el género no es una categoría estática sino un campo dinámico moldeado por las condiciones sociales, materiales y políticas de producción. Las películas resultantes a menudo mezclan elementos de documental, ficción y *performance* comunitaria, reflejando la naturaleza plural y situada de las prácticas locales de contar historias. Las estructuras narrativas que emergen de estos contextos están marcadas por una negativa a separar lo tecnológico de lo social, o lo estético de lo político. Como comenta González Galván (2024), las mediaciones no son simplemente herramientas tecnológicas o procesos mecánicos sino que están constituidas por las interacciones entre personas y medios, y por lo que los medios hacen con las personas y viceversa. Esta perspectiva abre posibilidades para la experimentación narrativa que desafía las oposiciones binarias y linealidades características de los regímenes visuales y sonoros coloniales.

Por ejemplo, las organizaciones audiovisuales indígenas y de base comunitaria en Bolivia y Colombia han desarrollado modos alternativos de comunicación audiovisual que están fundamentados en las necesidades y perspectivas de sus propias comunidades, más que en aquellas impuestas por marcos externos o coloniales (Gumucio, 2012). Estas organizaciones priorizan la representación de subjetividades, lenguas y cosmovisiones indígenas, empleando a menudo estrategias visuales y narrativas que resisten la espectacularización y exotización típicas del cine *mainstream*.

El proceso de innovación estética es también evidente en las maneras en que estos colectivos abordan la relación entre lo político y lo cinematográfico. Más que tratar el contexto político como un mero telón de fondo o como una descripción suplementaria, existe una insistencia en integrar las dimensiones políticas y sociales orgánicamente en el evento cinematográfico mismo (Molfetta, 2016). Este enfoque fomenta la separación entre forma y contenido, permitiendo un modo de hacer cine más holístico y situado. Los trabajos de cineastas como Mileidy Orozco Domicó, quien se basa en su herencia Embera y experiencias comunitarias, ejemplifican esta integración al centrar narrativas y estéticas indígenas tanto en el proceso de producción como en el producto audiovisual final (González Galván, 2025).

A su vez, el cine comunitario y comunal subvierte además las formas canónicas a través de modos de producción participativos y colectivos. La participación de miembros de la comunidad como protagonistas, creadores y tomadores de decisiones desafía las estructuras jerárquicas del cine tradicional. El resultado estético es a menudo una forma híbrida que difumina los límites entre ficción y documental, profesional y amateur, espectáculo y vida cotidiana. Las elecciones visuales y narrativas, como el uso de vestimentas locales, lengua y actores no profesionales, reflejan un compromiso con la autenticidad y la autorrepresentación, más que una adherencia a estándares externos de belleza o coherencia cinematográfica (Molfetta, 2016; Trombetta, 2019).

Las limitaciones tecnológicas y económicas también han jugado un papel en moldear estas innovaciones estéticas. El acceso limitado a espacios de exhibición convencionales y la proliferación de dispositivos audiovisuales accesibles han alentado la experimentación con nuevos formatos, canales de distribución y modos de visionado (Pinto Vaca, 2015). Las proyecciones

comunitarias, proyecciones al aire libre y talleres participativos se convierten no solo en sitios de exhibición sino también de creación y reflexión colectiva. Estas prácticas marcan aún más la separación tradicional entre cineasta y audiencia, erosionando los límites de la experiencia cinematográfica canónica. La subversión de forma y contenido en el cine comunitario y comunal latinoamericano conforma, de esta manera, un proceso multifacético. Involucra el rechazo de códigos visuales y narrativos dominantes, la integración de realidades políticas y sociales en el tejido del trabajo cinematográfico, y la adopción de modos de producción y exhibición participativos, colectivos y específicos al contexto. Estas innovaciones no son meramente elecciones estéticas sino que están profundamente entretejidas con estrategias decoloniales más amplias dirigidas a reclamar agencia sobre la representación y la construcción de significado (Molfetta, 2016; Pinto Vaca, 2015).

Los géneros y formas narrativas que surgen de estos procesos son inherentemente pluriversales, reflejando la multiplicidad de cosmovisiones y experiencias presentes a través del continente.

Desobediencia al género y la estructura

La desobediencia al género y la estructura emerge como una estrategia decisiva en la reconfiguración decolonial del cine comunitario y comunal latinoamericano. Más que adherir a las convenciones rígidas de los géneros cinematográficos eurocéntricos, los realizadores intencionalmente difuminan, hibridizan o rechazan del todo las formas establecidas, desafiando así el legado colonial inserto en el lenguaje audiovisual. Esta subversión no es meramente estética sino profundamente política, ya que contesta los marcos mismos a través de los cuales las subjetividades e historias han sido representadas y controladas.

La naturaleza colaborativa y procesual del cine comunitario a menudo lleva a trabajos que resisten el cierre y la finalidad, socavando la noción del film como producto acabado y mercantilizado. Por ejemplo, Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes se basaron en tradiciones de cine etnográfico y de resistencia, nunca consideraron sus films como objetos completos. Su enfoque privilegia el proceso continuo y dialógico por sobre la fijeza de un artefacto finalizado, desestabilizando así la estructura teleológica típica del cine *mainstream* (Gumucio, 2012). Esta apertura sin fin se hace eco, por ejemplo, en las prácticas de Cine en Movimiento, un colectivo que coordina talleres a través de América Latina, donde el énfasis está en la creación colectiva y el trabajo continuo de materiales audiovisuales, más que en conformarse a arcos narrativos predeterminados o expectativas de género (Fiel, 2017).

El cine comunitario en América Latina frecuentemente prioriza funciones expresivas y participativas por sobre las demandas de coherencia narrativa o pureza de género. El acto de producción mismo se vuelve central, con la proyección sirviendo a menudo como evento culminante para la comunidad más que como medio para entrar en circuitos comerciales más amplios.



Hacia una imaginación cinematográfica pluriversal

Una imaginación cinematográfica pluriversal en América Latina requiere de un replanteamiento radical de los códigos visuales, narrativos y sonoros que históricamente han dado forma a las representaciones fílmicas. La persistencia de la modernidad eurocéntrica en el cine ha llevado a la marginalización de subjetividades locales y a la imposición de una cosmovisión singular y hegemónica. Por ejemplo, la construcción del “indio” como antítesis del mestizo ilustra cómo las representaciones cinematográficas y culturales han operado a través de mecanismos de exclusión y otredad, reforzando un sujeto moderno, racional y eurocéntrico a expensas de identidades indígenas y alternativas (González Galván, 2025). Este proceso de inscripción y nominación de la alteridad no es meramente simbólico sino que permea profundamente en las estructuras de producción y recepción cinematográficas.

Para avanzar hacia una imaginación cinematográfica pluriversal, es esencial historizar las condiciones bajo las cuales la violencia y la exclusión han emergido y se han perpetuado a través de los medios audiovisuales. La observación de que la violencia y sus efectos han permanecido a menudo fuera del alcance de palabras e imágenes subraya la importancia de los medios audiovisuales como sitio para la negociación y transformación de la subjetividad. La colonialidad del poder en medios audiovisuales no es solo una cuestión de contenido sino está inscrita en las formas y prácticas mismas de producción y recepción cinematográfica. El cine decolonial en América Latina busca desestabilizar estas formas, habilitando la emergencia de nuevas subjetividades y narrativas que resisten los imperativos homogeneizantes de la modernidad eurocéntrica (Molfetta, 2016).

Así, el análisis de la violencia, sus actores y racionalidades debe situarse dentro de sus contextos históricos, ya que estos no son fenómenos estáticos sino que están moldeados por desarrollos socio-políticos y culturales específicos. Al comprender la evolución diacrónica de estas dinámicas, el cine puede convertirse en una herramienta para iluminar las continuidades y rupturas en el ejercicio del poder político y la formación de la memoria colectiva (Pinto Vaca, 2015).

Por otra parte, la mediación tecnológica de la comunicación, incluyendo el cine, siempre ha estado marcada por una tensión entre procesos que buscan democratizar el acceso y aquellos que apuntan a restringirlo. La historia de la comunicación mediada se caracteriza así por una dialéctica entre liberación y restricción, con el cine sirviendo tanto como medio para ampliar la participación como instrumento de control. Esta dualidad subraya la importancia de desafiar las estructuras que limitan la pluralidad de voces y narrativas en la práctica cinematográfica.

Un enfoque pluriversal del cine necesita la recuperación y afirmación de la identidad cultural, la cultura popular y la memoria como elementos fundacionales para reimaginar la producción audiovisual. El reconocimiento de diversas identidades culturales interrumpe las tendencias homogeneizadoras de la modernidad eurocéntrica y abre espacio para la articulación de cosmovisiones alternativas. Las iniciativas cinematográficas de base comunitaria, como las observadas en Saladillo, Argentina, ejemplifican cómo los actores locales pueden recuperar los medios de producción y representación, generando películas que reflejan sus propias experiencias e historias (González Galván, 2024).



Estas iniciativas operan a través de dinámicas tanto centrípetas como centrífugas: crean espacios para la colaboración e intercambio regional, mientras también proyectan narrativas locales hacia audiencias nacionales e internacionales (Trombetta, 2019). La metodología desarrollada por cineastas como Junco y Midú, quienes involucran a vecinos, amigos y miembros de la familia como protagonistas en sus películas, representa una estrategia concreta para desoccidentalizar el cine. Al involucrar actores no profesionales y privilegiar historias locales, estas producciones desafían las convenciones del cine *mainstream* e interrumpen el dominio de perspectivas externas. La selección de lugares de proyección, como universidades, sindicatos y barrios, refleja además un compromiso con alinear la práctica cinematográfica con las realidades vividas y los compromisos políticos de las comunidades locales (González Galván, 2024).

La dimensión afectiva del cine, como se ve en la relación histórica entre audiencias y teatros locales, también juega un papel significativo en dar forma a una imaginación pluriversal. Los cines han funcionado como refugios y sitios de memoria colectiva, ofreciendo un repertorio de imaginarios, actitudes y costumbres que contribuyen a la formación de identidades comunales (Pinto Vaca, 2015). La curaduría de festivales de cine que exhiben producciones regionales y nacionales, así como la inclusión de obras de diversos trasfondos, apoya además la circulación de múltiples narrativas y el reconocimiento de subjetividades plurales (Trombetta, 2019).

Conclusión

La exploración del cine comunitario y comunal en América Latina revela una práctica cultural profundamente comprometida que confronta activamente y busca dismantelar legados coloniales insertos dentro de los medios audiovisuales. Estas iniciativas enfatizan la participación de miembros de la comunidad a lo largo de los procesos de creación, producción y exhibición, redistribuyendo efectivamente la autoría y agencia desde cineastas externos hacia las propias comunidades. Este marco participativo opera no solo como un enfoque técnico sino también como una intervención política y epistemológica crítica contra paradigmas eurocéntricos dominantes, centrando narrativas locales y plurales y generando colaborativamente contenido audiovisual. Tales prácticas expanden el potencial del cine como medio para la representación, el intercambio de conocimiento y la transformación social.

La naturaleza comunal y colaborativa del cine comunitario en América Latina se subraya por la participación de actores diversos, incluyendo vecinos, estudiantes, asociaciones civiles, cooperativas y organizaciones de base (González Galván, 2024). Esta multiplicidad de participantes desafía las estructuras jerárquicas y excluyentes del cine tradicional, abriendo espacios para la articulación de subjetividades alternativas y la reimaginación de futuros colectivos.

La interacción entre la agencia comunitaria y contextos socio-políticos, culturales e históricos más amplios da lugar a culturas audiovisuales distintivas a través de América Latina. Estudios de caso de regiones como Saladillo y Córdoba ilustran cómo talleres participativos, mapeo colectivo y video-elicitación empoderan a las comunidades para articular sus realidades sociales e identidades territoriales a través de narrativa compartida. Estos métodos interdisci-



plinarios mezclan investigación etnográfica, creación artística y compromiso social, reforzando la naturaleza situada de la producción de conocimiento y autoría colectiva dentro del cine participativo.

Priorizar la circulación localizada y el involucramiento comunitario destaca la importancia de preservar narrativas profundamente arraigadas en contextos sociales específicos, aun cuando las tecnologías digitales faciliten una diseminación más amplia. La integración de metodologías etnográficas fortalece la conexión entre cineastas y participantes, asegurando que las obras audiovisuales reflejen auténticamente experiencias vividas y sostengan diálogo continuo. Este enfoque desafía representaciones hegemónicas elevando diversas cosmovisiones y formas narrativas, alejándose de flujos culturales unidireccionales hacia intercambios dialógicos que validan perspectivas locales dentro de esferas nacionales y transnacionales.

Además, la circulación nacional, regional e internacional de películas comunitarias a través de festivales y exhibiciones demuestra la capacidad de estas prácticas para contribuir a un ecosistema audiovisual más diverso y equitativo. La atención detallada a especificidades locales permite el desarrollo de tipologías y metodologías sensibles a los contextos únicos y aspiraciones de cada comunidad. Al enfatizar autoría colectiva, conocimiento local e intercambio horizontal, estas iniciativas sientan las bases para un futuro pluriversal en el cual múltiples mundos y formas de ver coexisten e interactúan en sus propios términos.

Sin embargo, barreras institucionales y estructurales persistentes continúan dando forma a la producción, distribución y recepción audiovisual. El dominio de paradigmas eurocéntricos dentro de la educación formal, políticas culturales estatales y circuitos comerciales a menudo margina enfoques impulsados por la comunidad y decoloniales (Barnes & Quintar, 2016). La tensión entre iniciativas de cine comunal e instituciones establecidas refleja los desafíos de integrar prácticas locales y participativas dentro de campos cinematográficos hegemónicos. Las redes informales y canales de distribución alternativos permanecen esenciales para la visibilidad y accesibilidad de estas expresiones diversas.

Superar estos obstáculos demanda cambios metodológicos que pongan en primer plano diversas formas de violencia y sus condiciones habilitantes, junto con un compromiso hacia la participación plural e inclusiva dentro de instituciones culturales y educativas. Mientras tales instituciones pueden servir como plataformas para la equidad e inclusión social, también pueden inadvertidamente reforzar estructuras de poder existentes. La reflexión crítica continua y la adaptación son por tanto vitales para asegurar que el cine comunitario y comunal persista como espacio vital para la resistencia, diálogo y transformación.

En definitiva, las prácticas audiovisuales participativas en América Latina forman parte de un movimiento cultural y político más amplio dirigido a descolonizar la cultura visual. Al amplificar voces marginadas y habilitar expresión creativa colectiva, estas prácticas abren caminos hacia un paisaje cinematográfico más inclusivo y pluriversal que abraza múltiples maneras de percibir e interpretar la realidad. Este potencial transformativo reconfigura el campo audiovisual de maneras profundas y duraderas, ofreciendo estrategias valiosas para reestructurar y desoccidentalizar la producción audiovisual tanto a niveles locales como globales.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2016). "Subalternidad, posdecolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n° 37, p. 13-22.
- Alfaro Rotondo, Santiago (2013). "Peruwood: La industria del video digital en el Perú", *Latin American Research Review*, vol. 48, p. 69-99.
- Alvear, Miguel y León, Christian (2009). *Ecuador Bajo Tierra: videografías populares en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Barnes, Carolina y Quintar, Aída (2016). "Democratización de la producción audiovisual. Las nuevas tecnologías como soporte para el desarrollo de experiencias alternativas", *Actas publicadas de las IX Jornadas de Sociología*, Universidad Nacional de La Plata.
- Bosch, Carlos (2016). "La expansión del discurso subalterno. Nuevos modos de participación en la industria cinematográfica y posibilidades expresivas del cine villero", Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes.
- Dobrée, Ignacio (2018). "El cine regional como experiencia: realizadores, espectadores y espacios de exhibición en la Norpatagonia de los ochenta", *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, número 8.
- Fiel, Cecilia (2017). "La cámara enfoca donde los pies pisan. El trabajo de Cine en Movimiento" en *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos (2005-2015)*. Buenos Aires: Teseo.
- González Galván, Roque (2024). "Cine hecho por los vecinos: el cine comunitario desde Argentina" en: revista *Socio/criticism XXXVIII-2*, dossier thématique: «Regards oppositionnels», Les cinémas indépendants dans les Amériques au XXIe siècle. Toulouse: Université de Tours.
- (2025). "Cine y audiovisual indígena en América Latina: historia, contexto y estado de situación" en: revista *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, número 33.
- Gumucio Dagrón, Alfonso (comp.) (2012). *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Keegan, María Patricia (2017). "Cine con vecinos. De un sueño lúdico al 15° festival de cine con vecinos. 25 años en Saladillo", tesis de maestría, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Maestría en Comunicación Digital Audiovisual, Historia del Audiovisual.
- Mignolo, Walter (2003). "Un 'paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico", *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Molfetta, Andrea, "O cinema comunitario do Grande Buenos Aires Sul e o caso dos avos do PAMI", Sobrinho, G. A. (comp..) (2016). *Cinema em redes. Tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas: Editora Papirus.
- Pinto Vaca, Juan Pablo (2015). "Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone", tesis de maestría. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.



- Pritsch Armesto, Federico (2021). "Creación audiovisual participativa. Aprender cine desde la mediación", *Toma Uno*, n° 9.
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", E. Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Caracas: CLACSO.
- Sumartojo, Shanti & Pink, Sarah (2019). *Atmospheres and the Experiential World: Theory and Methods*. Londres: Routledge.
- Trombetta, Jimena (2019). "Cine con vecinos: el fenómeno Saladillo", *Imagofagia*, n° 19.
- Valencia-Calero, Victoria (2020). "La obra expresiva audiovisual de Víctor Alfonso González Urrutia como alternativa de resistencia sociocultural desde la educación popular", tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada.

Roque González Galván (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti))

roquegonzalez@gmail.com

Profesor Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), miembro del Sistema Nacional de Investigadores de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (el ministerio de Ciencia y Tecnología de México), co creador (junto a Octavio Getino) de dos observatorios de cine; tiene 65 escritos (entre libros, *papers* y artículos) publicados en México, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Uruguay, Francia, España, Italia, Estados Unidos y Canadá.