

Cines de pequeña escala

Nuevas estéticas, prácticas y plataformas
en la región andina



Volumen 12

Cines de pequeña escala
Nuevas estéticas, prácticas y plataformas en la región andina

Christian León, Diana Coryat y Noah Zweig
Coordinadores

Primera edición: septiembre de 2025
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Producción editorial: Jefatura de Publicaciones, Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador
Annamari de Piérola, jefa de Publicaciones
Shirma Guzmán, asistente
Patricia Mirabá, secretaria

Diseño, revisión de texto e impresión: Editorial El Conejo
ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: 978-9942-566-18-8

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

© Editorial El Conejo
6 de Diciembre N26-97 y La Niña, 3.º piso
Teléfonos: 222 79 48
e-mail: info@editorialelconejo.com
• www.editorialelconejo.com
Quito, Ecuador

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y de esta editorial.

Impreso en Ecuador, 2025
Tiraje: 500 ejemplares



TOKAPU

12

Cines de pequeña escala

Nuevas estéticas, prácticas y plataformas
en la región andina

Christian León, Diana Coryat y Noah Zweig
Coordinadores



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



editorial
El Conejo

Índice

Introducción

Teorizar y contextualizar los cines de pequeña escala en la región andina

Christian León, Diana Coryat y Noah Zweig _____ 11

Primera parte

Filmar las naciones pequeñas _____ 31

Filmar los Andes: Configuraciones estéticas
contemporáneas del mundo andino

Karolina Romero _____ 33

Apropiación tecnológica y soberanía audiovisual
en clave indígena

Pablo Mora Calderón _____ 51

Cine y comunicación de los pueblos originarios

Eliana Champutiz _____ 71

Prácticas audiovisuales indígenas,
discursos posnacionales y poéticas de lo pequeño

Christian León _____ 89

Prácticas audiovisuales y producción de lo común

Luz Estrella y Julio César Gonzales Oviedo _____ 107

Segunda parte

Formas emergentes del cine comunitario _____ 133

Recuperar la voz propia para redefinir lo visible,
lo deseable y lo posible: La Escuela Audiovisual Al Borde
Ana Lucía Ramírez Mateus _____ 135

Tienes en tu cuerpo un poderoso verso:
Un cine pequeño en clave feminista
Gabriela Sinchi Gómez Toaza,
Diana Coryat y Ana Acosta _____ 153

Del festival-evento al festival-proceso: Un recorrido
por los festivales de cine comunitario en Colombia
Natalia López Cerquera _____ 173

Cine ecoterritorial en clave de comunidad expandida:
Intercultural y translocal
Yadis Vanessa Vanegas-Toala _____ 193

Apuntes para una historia del cine *amateur* en Guayaquil
Libertad Gills _____ 215

Ay de mí que ardiendo... ¡puedo!
Nota extensa sobre el cine bastardo de María Galindo
Viola Varotto _____ 235

Tercera parte

Cines guerrilla, regionales y periféricos _____ 257

Repensando las “modernidades subalternas”:
El cine chonero popular, 1994-2015
Noah Zweig _____ 259

| | |
|--|------------|
| El cine regional peruano <i>Emilio Bustamante y Jaime Luna-Victoria</i> _____ | 279 |
| Cinematografías menores, asuntos mayores: El cine de terror y las huellas del conflicto armado interno en Perú <i>Diana Cuéllar Ledesma</i> _____ | 299 |
| Cines populares autogestivos colombianos: Expresiones desde y sobre la violencia <i>Luisa González</i> _____ | 317 |
| Imágenes de la diferencia en el cine boliviano <i>Sergio Zapata</i> _____ | 337 |
| Los autores y las autoras _____ | 357 |

Introducción

TEORIZAR Y CONTEXTUALIZAR LOS CINES DE PEQUEÑA ESCALA EN LA REGIÓN ANDINA

Christian León, Diana Coryat y Noah Zweig

El presente volumen examina el surgimiento de cines de pequeña escala en la región andina; aborda sectores audiovisuales independientes, en gran medida fuera del radar cinematográfico y de bajo presupuesto en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú. Este texto constituye la versión en español de *Small Cinemas of the Andes New Aesthetics: Practices and Platforms* (Coryat, León y Zweig 2023) obra que surgió como un intento de actualizar los debates del cine andino en el mundo angloparlante. Por esta razón, este libro cierra el círculo devolviendo a los lectores hispanohablantes una antología de estudios sobre las prácticas, circuitos, discursos y filmes surgidos en los márgenes de los países andinos. Los autores, conocidos por su trabajo en este ámbito, fueron invitados a examinar de manera crítica las prácticas audiovisuales heterogéneas, que inicialmente denominamos *small cinemas* en inglés y que hemos preferido llamar *cines de pequeña escala* en español.

Surgidos en la crisis de los cines nacionales en el contexto de la globalización, los cines de pequeña escala en la región andina comparten ciertas características: proliferan con la

creciente accesibilidad de las nuevas tecnologías digitales; a menudo, son producidos por creadores aficionados no profesionales; plantean perspectivas no siempre bien recibidas por el Estado; representan una estética popular basada en una mezcla de géneros cinematográficos, lenguas y culturas a nivel local y global; se producen en sectores no hegemónicos dentro del campo del cine nacional; y sus producciones están arraigadas y responden a localidades, culturas, historias y contextos muy específicos. A pesar de su diversidad, tienen en común una voluntad de cuestionar quién o qué debería representar una nación, cultura, clase, género y etnia y, al hacerlo, revelan nociones localizadas de identidad que, muchas veces, están ausentes de las industrias nacionales e internacionales. Por esta razón, los cines de pequeña escala revelan las tensiones, contradicciones y resistencias frente a las instituciones cinematográficas establecidas.

Estos cines han generado modelos plurales y alternativos de financiación, producción, distribución y circulación autogestionados. Por lo general, han sido excluidos del apoyo estatal porque, con frecuencia, el Estado busca promover películas de autor o de alto perfil que son vistas como buenas representantes de la nación, ya que pueden ser colocadas en festivales internacionales y circuitos transnacionales de prestigio y financiación. Aunque la presión social así como las luchas de los actores audiovisuales subalternos están transformando esta situación, las políticas de fomentos estatales están lejos de reconocer plenamente los cines de pequeña escala.

El trabajo realizado busca aportar al estudio del cine y los medios subalternos al examinar las prácticas y películas de pequeña escala en toda su diversidad y complejidad. Cada caso analizado en esta publicación posee un origen, contexto, objetivo y público distintos. Algunos tienen fines de lucro y han logrado gran éxito con las ventas de DVD a nivel local; otros tienen el

objetivo de proyectar las voces de las comunidades marginadas. En todos los casos, se enfoca en la presencia de actores no hegemónicos cuyas prácticas, discursos y estéticas se sitúan en los bordes de la industria y el cine nacional.

Cabe recalcar que estos sectores audiovisuales están situados dentro de naciones en las que las industrias cinematográficas ya comprenden *cines pequeños* en comparación con las de industrias más grandes. Así, por ejemplo, el sector cinematográfico ecuatoriano, centrado en Quito, es un *cine pequeño* frente a los mercados audiovisuales de México, Brasil y Argentina; de Hollywood ni hablar. Los movimientos audiovisuales menos conocidos de este país andino, que se encuentran dispersos por las regiones del Ecuador (Alvear y León 2009), conforman un *cine pequeño* en contraste con el cine profesional antes mencionado, cuyas películas son parte constitutiva del sector cinematográfico. Al centrarse en los audiovisuales emergentes en la región andina, para nuestro caso hemos elegido los países de Perú, Ecuador, Colombia y Bolivia, desde una lógica geocultural que se explica a continuación.

CINES PEQUEÑOS, UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el contexto andino del siglo XXI, Coryat y Zweig (2019, 8) se utilizó la noción de *cines pequeños*, inspirados en la concepción de Deleuze y Guattari (2001). Estos autores calificaron a los escritos de Kafka como una *literatura menor*; la noción posterior de Deleuze habla de un *cine menor* (2007) donde adquieren protagonismo las poblaciones subalternas. Al analizar el caso ecuatoriano, concluyeron que los cines de pequeña escala tienden a ser translocales y transnacionales (Coryat y Zweig 2019, 30). En la misma dirección, Tom Gunning (1991) sostuvo que los *cines menores* debían definirse en términos contingentes y relacionales,

consistentes en cualquier sector audiovisual eclipsado por uno más grande, no solo Hollywood.

Posicionamos nuestra teorización principal en conversación con Mette Hjort y Duncan Petrie (2007), quienes plantean varias propuestas sobre qué constituye una *nación pequeña* y si los *cines nacionales* pueden sobrevivir en la era digital. A pesar de la desregulación de los mercados globales, las nuevas formas de distribución de la cultura a través de las redes sociales y la migración global insisten en la persistencia del Estado nación en varios conjuntos transnacionales.

Aunque las conceptualizaciones de los *small cinemas* han tenido lugar en inglés (Hjort 2011), que se ocupa, sobre todo, de los cines norteamericanos y europeos en el nuevo milenio, últimamente la historiografía de los cines pequeños ha sido reconsiderada, y esto involucra a cines de múltiples idiomas y culturas. Janelle Blankenship y Tobias Nagl (2015) argumentan que los discursos de los *small cinemas* europeos comenzaron en la era del cine mudo, y los situaron en el contexto de la mentalidad colonialista de principios del siglo XX, en la que las superpotencias menospreciaban las producciones culturales de las *pequeñas naciones* (15).

Es necesario remarcar que este predominio de la investigación en inglés ha ido cambiando, ya que ha habido una cantidad cada vez mayor de obras provenientes de países no angloeuropeos. Por ejemplo, Amaia Nerekan Umaran e Iratxe Fresneda Delgado (2017) consideran películas en euskera como enunciativas de cines de pequeña escala. Igualmente, en la 63.^a edición del Festival de Cine de San Sebastián (2015), varios cineastas de quince regiones europeas firmaron el manifiesto *Cines glocal: grandes historias, países pequeños* (2015). El texto señala las formas en que el mercado cinematográfico europeo

privilegia los idiomas hegemónicos (Nerekan Umaran y Fresneda Delgado 2017, 268).

En los Andes, podemos vislumbrar desigualdades lingüísticas comparables, en el sentido de que las instituciones cinematográficas estatales y privadas de financiamiento tienden a privilegiar las producciones en español y las estructuras narrativas lineales sobre los proyectos filmados en lenguas indígenas (aunque esta dinámica está cambiando). Si bien todavía no ha habido un manifiesto sobre los cines de pequeña escala en la región andina, esperamos que de estos textos se puedan extraer puntos en común con sus homólogos europeos. Otra señal de que el discurso de los *small cinemas* va más allá del mundo angloparlante se puede encontrar en la VIII Conferencia Internacional sobre Cines Pequeños. Diversidad en los cines locales: Lengua, cultura, identidad, organizada por académicos españoles de la Universidad del País Vasco.

Los cines de pequeña escala no son exclusivos en la región andina: se encuentran presentes en toda América Latina y el Caribe. La noción de cines de pequeña escala tiene sus raíces en los movimientos de liberación nacional del siglo XX, con el surgimiento de fenómenos como el *tercer cine*. Existen manifestaciones vibrantes en Cuba (Venegas 2010); en el *udigrudi* brasileño, un movimiento que tuvo lugar en la década de 1970 (Oubiña 2019); y el cine *underground* argentino contemporáneo (Wolkowicz 2014). Otro antecedente es el llamado *narcocine* mexicano, que surgió en las décadas de 1970 y 1980 (Vincenot 2010).

Actualmente, en Latinoamérica existe una abundante literatura de teorizaciones sobre historias y estéticas arraigadas en contextos locales al margen de los cines nacionales, creadas, en su mayoría, por los llamados *no profesionales*, término problemático que puede implicar la valoración de ciertos tipos de

estudio y formas de conocimiento sobre otros. Estos textos académicos, en gran parte publicados en español, han surgido en el contexto de reflexiones sobre el cine y video indígena, el cine comunitario y el cine regional, géneros que están representados en las tres secciones de este libro. Por ejemplo, la investigación sobre video indígena en Bolivia (Zamorano 2009; Schiwy 2005), Colombia (Mateus Mora 2013; Mora 2018 y 2014, Gómez Ruiz 2020) y Ecuador (Muenala 2018; León 2016) proporciona antecedentes fundacionales para las reflexiones sobre los cines de pequeña escala.

Además, la producción de video por parte de pueblos y nacionalidades indígenas, realizada en Latinoamérica, abrió el camino para el estudio del uso de las tecnologías audiovisuales, los relatos cinematográficos y la democratización de la comunicación desde un enfoque cultural e intercultural. Del mismo modo, los estudios sobre cine comunitario dan luz sobre experiencias audiovisuales prácticas de grupos y comunidades que no se guían por valores industriales o de mercado, ni la mediación de profesionales, y se encaminan a fortalecer la identidad cultural y la organización de comunidades de base (Gumucio Dagrón 2014; Narváez Iturralde 2021).

En ese sentido, varios textos académicos publicados en esos países andinos han enfatizado los modos de producción colectiva (Aimaretti 2018), las plataformas que permiten la circulación y exhibición (Cervantes 2020; López 2019), y la necesidad de establecer políticas públicas (Aguilera y Polanco 2011). Finalmente, las películas producidas en distintos territorios periféricos han sido descritas como *marginales* en Bolivia (Zapata 2020 y el presente volumen), *regionales* en Perú (Bustamante y Luna 2017 y el presente volumen), *de bajo tierra* (Alvear y León 2009) o *cine guerrilla* (Acosta Muñoz 2022) en Ecuador. Dichas investigaciones han generado importantes reflexiones sobre las

subculturas cinematográficas, el amateurismo y la producción local existentes en los márgenes del cine nacional de los países andinos.

PEQUEÑO, ABIERTO Y FLUIDO

Esta publicación se enfoca en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú. Elegimos estas naciones andinas debido al contexto geográfico, cultural e institucional que las junta. Geográficamente, los cuatro países forman parte de la cordillera de los Andes. Este gigantesco sistema montañoso atraviesa aproximadamente 7000 kilómetros de América del Sur. Los cuatro países poseen formaciones sociales pluriculturales, plurinacionales e interculturales simétricas; y, en la actualidad, son los únicos miembros de la Comunidad Andina (aunque dicha membresía no entraba en nuestros criterios). Más allá de esta definición geográfica y cultural, nuestra concepción de los Andes evoca imaginarios transfronterizos en los que cineastas de estos cuatro países han compartido experiencias sobre lo que significa emprender un cine de pequeña escala en la era de la globalización.

Una particularidad del libro es su análisis de estos emergentes cines pequeños como hibridaciones culturales y audiovisuales. Exploramos estas hibridaciones pluriculturales y plurinacionales fluidas y dinámicas, y sus enunciaciones desde los sectores cinematográficos. Si bien nuestros artículos examinan categorías identitarias específicas de la producción cinematográfica (“indígena”, “montuvio”, “afro”, “feminista”, “comunitaria” y “activista”), también analizamos nuevos grupos híbridos genéricos, más allá del tipo predecible de lo audiovisual.

Ante este panorama en la región, es necesario subrayar que nuestra concepción de los cines de pequeña escala es abierta y fluida, en sintonía con otros flujos cinematográficos y

mediáticos transnacionales. Circulan dentro de las naciones, pero también operan en registros locales y transnacionales, como el cine indígena y LGBTQI+. Lo que une a todos estos sectores audiovisuales es que entenderlos requiere atención a las complejidades actuales de los medios globales. Consideramos varios flujos cinematográficos *pequeños* y subnacionales dentro de estos cuatro países, al igual que nuestros autores consideran, entre otros temas, la historia del cine guerrilla, indígena, comunitario y *amateur*.

ORGANIZACIÓN DE ESTE LIBRO

La arquitectura organizativa de este libro consta de tres partes: “Filmar las naciones pequeñas”, “Formas emergentes del cine comunitario” y “Cines guerrilla, regionales y periféricos”. La primera sección sugiere que la crisis de los cines nacionales ha moldeado la noción de pequeños cines en los Andes. El tema amplio de la segunda parte es la reconsideración del “cine comunitario” en estos países, en el contexto de la pluralización de identidades, comunidades y la digitalización de los sectores audiovisuales. El tercer grupo de textos sugiere nuevas formas en las que podemos considerar *lo regional*, *lo periférico* y *el cine guerrilla* —todos ellos, conceptos del siglo XX—, para el nuevo milenio en el contexto andino. Conviene enfatizar que las tres categorías que sustentan estas secciones deben entenderse de manera amplia, pues se cruzan y, a menudo, se confunden.

FILMAR LAS NACIONES PEQUEÑAS

La primera parte, “Filmar las naciones pequeñas”, sugiere reflexionar sobre la crisis de los llamados *cines nacionales* y el giro hacia comunidades audiovisuales heterogéneas emergentes, que

no son reconocidas en la nación moderna y sus instituciones. Esta sección recoge un conjunto de experiencias audiovisuales diversas que proponen contranarrativas de la nación, basadas en la descolonización cultural, la soberanía audiovisual y el derecho a la comunicación. Comunidades minoritarias al interior de la nación, cines indígenas, comunitarios, alternativos que viven en los márgenes del cine nacional, pequeñas subculturas audiovisuales que no se corresponden con las lógicas homogeneizadoras de la industria cinematográfica nacional son los temas de análisis en esta parte del libro, a través de experiencias de Colombia, Ecuador y Perú.

Esta parte se abre con el artículo de Karolina Romero, “Filmar los Andes: Configuraciones estéticas contemporáneas del mundo andino”, que explora los diferentes caminos estéticos y narrativos a través de los cuales el mundo andino ha sido representado en el cine andino contemporáneo. Mediante el análisis de cuatro filmes, la autora advierte la existencia de un realismo andino contemporáneo que visibiliza a los pueblos indígenas de las tierras altas, espacios e identidades comunitarias y la lucha por los derechos culturales y territoriales.

El ensayo de Pablo Mora Calderón, “Apropiación tecnológica y soberanía audiovisual en clave indígena”, examina sobre el diálogo entre los estudios visuales y la indigeneidad. Estudia las tensiones provocadas por la apropiación de las tecnologías audiovisuales por parte de los pueblos indígenas en Colombia. Según Mora Calderón, varios pueblos indígenas tomaron la decisión de “domesticar” las cámaras de video y fotografía, a través de un proceso de apropiación tecnológica y traducción cultural, que implicó asignar un uso y un significado propio a las tecnologías audiovisuales.

En el texto “Cine y comunicación de los pueblos originarios”, Eliana Champutiz plantea una reflexión autobiográfica

para contar las luchas de las mujeres indígenas dentro del campo audiovisual en Ecuador. Para ello usa la primera persona, revisa la manera en que las mujeres han empleado conceptos como “cosmovivencia” para comprender el sistema de vida de las comunidades indígenas y “runa”, que se refiere a un humanismo amerindio particular.

En el artículo “Prácticas audiovisuales indígenas, discursos posnacionales y poéticas de lo pequeño”, Christian León investiga el trabajo y el pensamiento de dos artistas indígenas, cuyo uso del video en el campo artístico es precursor del movimiento videoindígena contemporáneo: Alberto Muenala (cineasta) y Amaru Cholango (artista contemporáneo). A través del análisis de estos dos creadores kichwas, León desarrolla el concepto de “prácticas audiovisuales indígenas”, entendidas mediante el uso de tecnologías audiovisuales por parte de sujetos indígenas que piensan, actúan y crean a partir de cosmovisiones y epistemologías alternativas.

En el acápite final de esta sección, “Prácticas audiovisuales y producción de lo común”, Luz Estrello y Julio César Gonzales Oviedo, miembros del colectivo audiovisual Maizal, indagan las experiencias audiovisuales participativas, colaborativas y comunitarias que tienen lugar en Perú. El texto propone evaluar diversas formas de producción audiovisual utilizando la noción de bienes comunes y en conversación con la educación popular, los procesos de defensa del territorio y las luchas por los derechos humanos. A partir de estas experiencias, Maizal expone la provocativa tesis de que las prácticas audiovisuales son una forma privilegiada de construir bienes comunes, no solo porque grupos y comunidades son capaces de producir audiovisuales de forma colaborativa, sino también porque el lenguaje audiovisual permite crear historias compartidas.

FORMAS EMERGENTES DEL CINE COMUNITARIO

Esta parte incluye seis artículos que amplían la noción de comunidad en el contexto de la creación audiovisual. Cinco de ellos analizan experiencias contemporáneas, mientras que uno desentierra prácticas cinematográficas del siglo XX.

En América Latina, el cine comunitario se generalizó en las décadas de 1980 y 1990. Durante este período, el concepto de “comunidad” se refería, en especial, a experiencias geográficamente definidas (territorios urbanos, rurales o indígenas). En la primera década del siglo XXI, esta noción comenzó a asumir más especificidad con respecto a identidades relacionadas con el género, la raza, la etnia y la sexualidad. Para las mujeres, las feministas, las comunidades LGBTQI+ y los artistas independientes, la necesidad de crear sus propios espacios era necesaria, en parte porque estaban excluidos o se sentían incómodos en el cine comunitario geográficamente definido. Por lo tanto, esta sección reúne textos que analizan diversos tipos de comunidades y sus prácticas audiovisuales.

Ana Lucía Ramírez Mateus, autora del artículo “Recuperar la voz para redefinir lo visible, lo deseable y lo posible: La Escuela Audiovisual Al Borde”, presenta el trabajo de una escuela itinerante que fomenta la creación de documentales autobiográficos realizados por personas que se identifican como transgénero, lesbiana, *queer*, no binario, o pansexual. Su pedagogía se basa en la idea de que la narración autobiográfica puede reconfigurar poderosamente las posibilidades de vida de sus autores y de otros.

El texto “Tienes en tu cuerpo un poderoso verso: Un cine pequeño en clave feminista”, escrito por Gabriel Sinchi Gómez, Diana Coryat y Ana Acosta, reflexiona sobre un laboratorio audiovisual que se hizo con mujeres indígenas, mestizas y populares

en Saraguro (Ecuador), justo cuando las facilitadoras de Ojo Semilla habían decidido profundizar sus pedagogías feministas.

El texto de Natalia López Cerquera, “Del festival-evento al festival-proceso: Un recorrido por los festivales de cine comunitario en Colombia”, sostiene que los festivales de cine comunitario son procesos territorializados de largo plazo, no solo eventos temporales. López Cerquera sugiere que estos procesos que operan en distritos marginados reivindican estos lugares y sus habitantes, y fortalecen el tejido social que se ha deteriorado debido al conflicto armado.

En “Cine ecoterritorial en clave de comunidad expandida: Intercultural y translocal”, Yadis Vanessa Vanegas-Toala plantea que la producción audiovisual indígena en la Amazonía ecuatoriana ha sido profundamente moldeada por la urgente necesidad de defender el territorio. Su etnografía expone las prácticas cinematográficas del colectivo Etsa-Nantu/Cámara Shuar, que forma parte de la defensa de su territorio en contra de la megaminería. Afirma que su carácter intercultural ha ayudado a generar una noción ampliada de territorio para los cineastas, los defensores de la tierra y el público por igual.

El artículo de Libertad Gills, “Apuntes para una historia del cine *amateur* en Guayaquil”, ofrece una visión novedosa de un género subestimado y poco explorado. Gills sugiere que la historia del cine ecuatoriano, aún en proceso de recuperación, necesita investigar y catalogar estas películas también.

Finalmente, el texto de Viola Varotto, “Ay de mí que ardiendo, ... ¡puedo!: Nota extensa sobre el cine bastardo de María Galindo”, explora las tensiones producidas en la intersección del arte, el activismo y el anarcofeminismo. Varotto ofrece un análisis multifacético de la obra de María Galindo. La autora ha indagado el amplio corpus de creación artística de Galindo, una figura audaz y controvertida que no evita confrontar

el poder del patriarcado, el Estado, la Iglesia y otros poderes represivos —como las élites y los guardianes culturales locales—, que han ignorado, censurado o vuelto invisibles estas expresiones.

CINES GUERRILLA, REGIONALES Y PERIFÉRICOS

Estos cinco ensayos problematizan las tres categorías para el nuevo milenio y en el contexto andino. Durante la era del Nuevo Cine Latinoamericano y el Tercer Cine, el término *cine guerrilla* tenía connotaciones políticas, ya que era ideológica y estéticamente opuesto a la hegemonía de Hollywood, así como a los valores *burgueses* de los *segundos cines* de Europa. No obstante, en el actual orden multipolar, en la medida en que existen múltiples flujos mediáticos, el término *cine de guerrilla* significa nuevos ensamblajes.

En “Repensando ‘modernidades subalternas’: El cine chonero popular, 1994-2015”, Noah Zweig examina una tendencia de cines de pequeña escala producida en una ciudad costera ecuatoriana, que se sitúa en el contexto de las pronunciadas divisiones regionales. Sostiene que es precisamente este regionalismo, informado por la política racial y de clases, el que ha dado origen a Chonewood.

En el texto “El cine regional peruano”, Emilio Bustamante y Jaime Luna-Victoria ponen la cultura audiovisual *regional* de Perú en diálogo con la idea de cines de pequeña escala, en la medida en que los cineastas que caen en esa categoría se resisten a las ideas de la élite audiovisual limeña. Dado que muchos de estos cineastas provienen de comunidades que tienen raíces en las tradiciones orales, la accesibilidad y facilidad de uso de lo digital han brindado a estos artistas un medio perfecto para expresarse, algo notoriamente difícil en la era analógica.

En su texto “Cinematografías menores, asuntos mayores: El cine de terror y las huellas del conflicto armado interno en Perú”, Diana Cuéllar Ledesma se centra en un género del cine regional peruano delineado por Bustamante y Luna; a saber, el cine de terror que bebe de la mitología andina. Para Cuéllar Ledesma, estas películas son enunciativas de los procesos de “simbolización social” del país tras el conflicto con Sendero Luminoso.

Por su parte, Luisa González analiza el cine digital popular colombiano en su estudio “Cines populares autogestivos colombianos: Expresiones desde y sobre la violencia”. Lo considera desde varios ángulos, en especial, de la ecología mediática única en las ciudades que la élite suele pasar por alto. Observa las ventas de DVD en las calles de Santiago de Cali para examinar una cinematografía de pequeña escala que se sitúa dialécticamente entre lo local y lo global, y lo subalterno y lo hegemónico.

Finalmente, en el artículo “Imágenes de la diferencia en el cine boliviano”, Sergio Zapata explora el sector audiovisual bajo el actual régimen del partido Movimiento al Socialismo, en tanto muchas de las películas se centran en lo indígena. Considera las formas en que los realizadores del *cine marginal* y del *cine periférico* negocian el arte de gobernar a través del cine. Zapata nos ayuda a pensar más allá de la dicotomía rural-urbana.

PARA CONTINUAR EL DEBATE

Esta obra intenta contribuir al estudio de una gama diversa de películas producidas en la región andina y, particularmente, a la indagación sobre lo que hemos denominado *cines de pequeña escala*. Vale la pena señalar cómo en nuestra labor como coordinadores, el proceso de redacción de este libro ha transformado nuestra noción de los cines pequeños.

Cuando comenzamos la compilación de textos, sabíamos que la noción de cines pequeños era fluida. Una vez finalizado el volumen, podemos ofrecer las siguientes reflexiones sobre el tema, a partir de los tres apartados del libro. En la primera colección de ensayos, “Filmar naciones pequeñas”, observamos algunas formas en que la teoría de los cines pequeños resulta en nuestro replanteamiento de la antropología visual, el cine indígena y los estudios de medios y los estudios de los bienes comunes.

Asimismo, en la segunda parte, “Formas emergentes del cine comunitario”, a través de la vertiente de cines pequeños se enriquece nuestra comprensión de los festivales de cine de base y las escuelas de cine, así como el trabajo de los activistas que integran estos eventos. Como se sugiere en los ensayos que forman la sección “Cines guerrilla, regionales y periféricos”, los *pequeños cines* pueden verse como herramientas culturales para desafiar la hegemonía de la capital del Estado, cuyos sectores audiovisuales a menudo abandonan las periferias no urbanas.

Finalmente, esperamos que este volumen resulte un aporte de los estudios sobre cines de pequeña escala centrados en la región andina. Invitamos a los lectores a encontrar tanto paralelismos y similitudes al sumergirse en la inmensa diversidad de las prácticas cinematográficas de nuestros países andinos.

REFERENCIAS

- Acosta Muñoz, Mauricio. 2022. *Cine de guerrilla en Ecuador: Producción, narrativa y circulación*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) / INCINE.
- Aguilera, Camilo, y Gerylee Polanco. 2011. *Video comunitario, alternativo, popular... Apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

- Aimaretti, María. 2018. “Democratización social y video participativo: El (olvidado) aporte de Qhana a la historia del audiovisual boliviano de los ochenta”. *Revista Ciencia y Cultura* 22 (41): 81-104. https://www.researchgate.net/publication/343575763_Democratizacion_social_y_video_participativo_el_olvidado_aporte_de_Qhana_a_la_historia_del_audiovisual_boliviano_de_los_ochenta.
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador bajo tierra: Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Blankenship, Janelle, y Tobias Nagl. 2015. “Introduction: Towards a Politics of Scale”. En *European visions: Small cinemas in transition*, coordinado por Blankenship y Nagl, 15-46. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Bustamante, Emilio, y Jaime Luna Victoria. 2017. *Las miradas múltiples: El cine regional peruano*. Lima: Universidad de Lima-Fondo Editorial.
- Cervantes, Katherine Díaz. 2020. “Análisis de las experiencias de la Red de Microcines de Chaski (Perú) y Wordbytes de Worldwrite de Londres, en el desarrollo del sector audiovisual”. *Revista Luciérnaga-Comunicación* 12 (23): 85-100. <https://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/1821>.
- Coryat, Diana, Christian León y Noah Zweig, eds. 2023. *Small Cinemas of the Andes: New Aesthetics, Practices and Platforms*. Cham: Palgrave MacMillan.
- Coryat, Diana, y Noah Zweig. 2019. “Nuevo cine ecuatoriano: Pequeño, glocal y plurinacional”. *Post(s)* 5: 70-101. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592).
- Deleuze, Gilles. 2007. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2001. *Kafka: Por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- Glocal Cinema. “Manifiesto: Glocal Cinema, Big Stories, Small Countries”. https://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/6938/Manifestua_gaztelaniaz_.pdf?1442915013.

- Gómez Ruiz, Sebastián. 2020. “Ir escuchando’: Una propuesta arhuaca de comunicación desde la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia”. En *Medios indígenas: Teorías y experiencias de la comunicación indígena en América Latina*, coordinado por Gemma Orobitg, 181-211. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Gumucio Dagrón, Alfonso, ed. 2014. *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano / Friedrich Ebert Stiftung.
- Gunning, Tom. 1989. “Towards a Minor Cinema”. *Motion Picture* 4: 2-5.
- Hjort, Mette. 2011. “Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter”. *Mediascape: UCLA’s Journal of Cinema and Media Studies* 29: 1-5. https://www.researchgate.net/profile/Mette-Hjort/publication/301282929_Small_Cinemas_How_They_Thrive_and_Why_They_Matter/links/570ed63b08aed4bec6fded71/Small-Cinemas-How-They-Thrive-and-Why-They-Matter.pdf.
- Hjort, Mette, y Duncan Petrie. 2007. “Introduction”. En *Cinema of Small Nations*, coordinado por Mette and Petrie, 1-22. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Iturralde Narváez, Francisco Antonio. 2021. “Repensar el cine comunitario”. *INMÓVIL* 8 (1): 71-81.
- León, Christian. 2016. “Video indígena, autoridad etnográfica y Alter-antropología”. *Maguaré* 30 (2): 17-45. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/66911>.
- López, Nathalia. 2019. “Configuración de los festivales de cine comunitario en Colombia: Un análisis desde sus prácticas, trayectorias y sentidos. Estudio de caso Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho en Bogotá”. Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/15608>.

- Mateus Mora, Angélica. 2013. *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: Imágenes y conflictos*. Medellín: La Carreta Cinematográfica.
- Mora, Pablo. 2014. "Lo propio y lo ajeno del otro cine otro: Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia". En *El documental en la era de la complejidad*, coordinado por Christian León, 57-79. Quito: UASB-E / Cinememoria.
- . 2018. *Máquinas de visión y espíritu de indios: Seis ensayos de antropología visual*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Muenala, Alberto. 2018. "Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador: Casos de estudio; Rupai, Kinde y Selva Producciones". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6180>.
- Nerekan Umaran, Amaia, y Fresneda Delgado. 2017. "Glocal Cinema: The Film Loreak as Ambassador of Cinema in the Basque Language". *Área Abierta* 17 (3): 267-289.
- Oubiña, David. 2019. "Un cine fuera de sí: Terrorismo estilístico en el udigrudi brasileño". *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana* 7 (12): 338-358. <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/issue/view/18>.
- Schiwy, Freya. 2005. "Entre el multiculturalismo e interculturalidad: Video indígena y descolonización del pensamiento". En *Construcción y poética del imaginario boliviano*, coordinado por Josefa Salomón, 127-48. La Paz: Plural.
- Venegas, Cristina. 2010. *Digital Dilemmas: The State, the individual, and digital media in Cuba*. Nueva Brunswick: Rutgers University Press.
- Vincenot, Emmanuel. 2010. "Narcocine: La descente aux enfers du cinéma populaire Mexicain". *L'Ordinaire des Amériques* 213: 31-54. <https://journals.openedition.org/orda/2409>.
- Wolkowicz, Paula. 2014. "El héroe ausente: La figura del líder, del pueblo y del intelectual en el cine marginal brasileño y en el cine underground argentino". En *Cine y revolución en América*

Latina: una perspectiva comparada de las cinematografías de la región, coordinado por Ana Laura Lusnich et al., 161-76. Buenos Aires: Imago Mundi.

Zamorano, Gabriela. 2009. "Intervenir la realidad: Los usos políticos del video indígena en Bolivia". *Revista Colombiana de Antropología* 45 (2): 259-85. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105012402001.pdf>.

Zapata, Sergio. 2020. "Imágenes de la diferencia: Análisis cinematográfico de tres películas bolivianas en tiempos del Estado Plurinacional". Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7414>.