

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2012-2014**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAestrÍA EN ANTROPOLOGÍA

**CHONEWOOD: ETNOGRAFÍA, CINE POPULAR Y ASESINATO POR
ENCARGO EN CHONE**

JUAN PABLO PINTO VACA

FEBRERO 2015

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2012-2014**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA

**CHONEWOOD: ETNOGRAFÍA, CINE POPULAR Y ASESINATO POR
ENCARGO EN CHONE**

JUAN PABLO PINTO VACA

**ASESOR DE TESIS: FERNANDO GARCÍA
LECTORES/AS: AMANDA DAWN CONCHA HOLMES
CARLOS HUMBERTO CELI HIDALGO**

FEBRERO 2015

DEDICATORIA

A aquellas personas que se han enfrentado a los distintos rostros de la violencia.

Después de tanto y a pesar de todo, en sus memorias, olvidos y silencios
yacen las palabras.

A las voces, de vivos y muertos, que me han acompañado durante estos años.

La deuda es impagable y está debajo del pellejo.

A Patricia, mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Sin sospecharlo, la redacción de estas páginas comenzó hace aproximadamente siete años. Desde entonces, Carlos Celi ha acompañado, con su especial genio y dedicación, esta obsesión personal por ahondar de forma crítica en un tema frente al que otros se han colocado guantes de operar. Para él un especial agradecimiento.

Este trabajo es el resultado de un diálogo. Por ello mi gratitud con todas las personas de Chone, especialmente con Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá, quienes saben más que nadie que la palabra tiene tanto o más valor que la escritura y que aún se puede soñar en un mundo de pragmáticos.

Siempre quedan para el final quienes deberían ir al principio. Patricia, Michelle y Gustavo han confiado ciegamente en mis proyectos, demás está cualquier palabra excepto gracias. De igual forma, a Rut por estar codo a codo en este viaje por completo imaginario, por siempre halarme hacia un lugar donde no hay estrechez.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN	8
Apuntes preliminares.....	8
Algunas consideraciones necesarias.....	10
Audiovisualidades populares, violencia y sicariato en Chone	13
¿¡Matar por cruzar una cerca!? Reflexión metodológica en primera persona.....	16
CAPÍTULO I.....	30
INTERSECCIONES TEÓRICAS: CULTURA POPULAR, GLOBALIZACIÓN Y VIOLENCIAS.....	30
Aproximación a las culturas populares	31
Economías audiovisuales populares y antropología de los medios de comunicación.....	36
Globalización y cultura: pensar en los márgenes/ pensar desde los márgenes.....	39
Violencias, globalización y asesinato por encargo.....	45
CAPÍTULO II	50
LOS MÚLTIPLES CONTEXTOS DEL CINE Y LA VIOLENCIA.....	50
Chone en Manabí, Manabí en Chone	51
La antigüedad de lo nuevo: procesos y actores de violencia en la región.....	59
Nación y culturas populares	65
CAPÍTULO III.....	74
¡100% CHONERAS! VEINTE AÑOS DE UNA ECONOMÍA AUDIOVISUAL POPULAR. 74	
Cines locales, cultura y sociedad en Chone: mirada panorámica a los antecedentes de un proceso	74
Continuidades y rupturas en la economía audiovisual popular chonera	82
Dos mundos diferentes: la primera etapa del cine guerrilla (1994 - 2000)	84
La pluralidad de lo popular: el segundo momento del cine guerrilla (2000 - 2014).....	93
Los (des)encuentros con el Estado y sus representantes	104
CAPÍTULO IV.....	116
LA REALIDAD DE LA FICCIÓN: APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA HACIA EL ASESINATO POR ENCARGO Y SUS ACTORES EN CHONE	116
“Mi palabra es mi escritura”: oralidad y memorias de la violencia en Chone	116
Un episodio de violencia en los márgenes de la nación	121

De lo tradicional a lo moderno: cambios cualitativos del asesinato por encargo.....	128
“Y me paga usted la plata y yo le mataba al man”: apuntes sobre los destajeros	128
“La gente puede matar a lo bruto, pero se te acaba algún día la fiesta”: apuntes sobre el sicariato y su vinculación con el crimen organizado.....	140
CAPÍTULO V	156
VIOLENCIA, CINE POPULAR, CULTURA Y SOCIEDAD EN CHONE.....	156
De la oralidad de la violencia a la audiovisualidad de la violencia.....	156
Imágenes e imaginarios en las audiovisualidades populares choneras	159
Estigma.....	162
Las imágenes como campos en disputa.....	165
CONCLUSIONES	168
BIBLIOGRAFÍA.....	181

RESUMEN

La investigación *Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone* es una aproximación etnográfica, diacrónica, articulada y geográficamente situada en Chone, un cantón de la provincia de Manabí (Ecuador). Aborda dos fenómenos que se entrecruzan: las audiovisuales populares que se han producido desde hace veinte años en la localidad y que se insertan en complejos sistemas de producción, circulación, exhibición y consumo; y, la práctica de asesinato por encargo, un tema recurrente en las narrativas audiovisuales choneras y un fenómeno presente en el cantón y la provincia desde el proceso formativo de la república, otrora conocido como *destajerismo* y actualmente reconocido como *sicariato*.

El estudio ubica estos ejes analíticos en un terreno común, es decir, en el campo de las violencias. Basado en un enfoque de encadenamiento (Auyero y Berti, 2013), establece cómo la variada articulación de distintas violencias –de sus factores y elementos facilitadores– ha incidido en la configuración y reconfiguración tanto de las audiovisuales populares choneras como de la práctica de asesinato por encargo.

En un primer momento, la investigación aborda las audiovisuales como bienes simbólicos populares que tienen efectos en un campo sociocultural, caracterizado por un proceso tardío de construcción de lo nacional. En un segundo momento, las concibe como registros de campo elaborados por los propios habitantes, es decir, como documentos que, como un palimpsesto, han narrado sobre las huellas dejadas por la violencia, sus actores y racionalidades.

El trabajo se nutre de cuatro relatos de vida. Dos de ellos son de quienes han embanderado los procesos audiovisuales populares en Chone y los restantes pertenecen a dos asesinos de alquiler. A estas voces se hilvanan relatos orales de quienes han estado vinculados directa o indirectamente a ambos fenómenos.

Al adentrarse en dos terrenos escasamente estudiados por las ciencias sociales ecuatorianas, esta investigación es un aporte desde y para la antropología de la violencia, de las visualidades y de ese tardíamente valorado campo de la antropología de los medios de comunicación, tan importante en un contexto de globalización.

INTRODUCCIÓN

‘Chonewood’ es una historia basada en hechos de la vida real, sucedida en Chone, un cantón costero del Ecuador, donde las naranjas gigantes son más dulces que la caña de azúcar, las mujeres brillan con su piel morena y los problemas se solucionan a punta de machete o bala.

Fragmento inicial de ‘Chonewood’, un guión rechazado

¿O será que el mundo del sicariato es como el mundo del cine? Una vez que te metes no hay salida.

Fernando Cedeño

Apuntes preliminares

¿Qué sucede cuando las tecnologías audiovisuales, empleadas por diversas disciplinas como mecanismos centrales o auxiliares para “explorar, preservar y documentar las formas culturales” (Ardévol, 2006: 11), llegan a las manos de aquellos que han sido históricamente sujetos/objetos de representación y estudio disciplinario? ¿Qué significa este *mundo al revés* en el cual miembros de culturas populares, que han ocupado históricamente lugares subalternos en la sociedad y el Estado, representan y visibilizan su realidad sin la mediación de intelectuales? ¿Qué implicaciones tienen estos bienes simbólicos populares en el campo cultural y en los tardíos procesos de construcción de la nación? ¿Qué efectos tienen estas audiovisualidades en los microcosmos sociales de los cuales han emergido, cuando éstos han estado atravesados por la violencia? ¿Cómo han incidido distintos tipos de violencia (estructural, simbólica y política) en la configuración de estas audiovisualidades? ¿Cómo entender estos fenómenos, cómo aproximarse a ellos?

En Ecuador existe un vasto universo audiovisual proveniente de sectores populares, que ha emergido desde periferias geográficas (Chone, Milagro, Playas, Cacha, Durán, Calceta, etcétera) y simbólicas (desde los acervos interculturales de montubios, indígenas, mestizos, cholos, etcétera). Realizado por autodidactas,

caracterizado por su alejamiento forzoso de los circuitos convencionales de producción, circulación, distribución y exhibición, elaborado con bajos presupuestos, cimentado en esfuerzos individuales y colaborativos, y sin ser reconocido plenamente por las instituciones y los ‘cánones culturales’, este universo audiovisual –en el que se hilvanan factores históricos, estructurales y locales– se ha abierto paso de forma insistente y progresiva desplegando una serie de estrategias, éticas y estéticas populares, cualitativamente distintas a las convencionales, que se han movido en un andarivel paralelo al *sector formal* y a su *cadena de valor* de bienes simbólicos audiovisuales.

Si bien ha sido la Costa ecuatoriana donde más han proliferado estas cinematografías populares, Chone, un cantón de la provincia de Manabí, se presenta como un fértil escenario analítico porque allí, desde 1994, se han producido decenas de cortos, medios y largometrajes que han demostrado tener la acogida y aceptación de un público amplio y heterogéneo¹ a nivel nacional y, a su vez, sus realizadores han bregado insistentemente, desde hace cinco años y sin mayor éxito, por el reconocimiento de sus prácticas culturales. Además, las cinematografías que se producen en Chone son cinematografías sobre la violencia vivida y latente en la localidad, pues a través de algunos audiovisuales se han escenificado problemáticas y conflictos de corte histórico, tales como la violencia y, específicamente, el asesinato por encargo.

Imagen 1



¹ Según cifras de *Ecuador Bajo Tierra: videografías populares en circulación paralela* (2009), la primera investigación que abordó este fenómeno, la película *Sicarios Manabitas* (2004) del chonero Fernando Cedeño sería el filme más visto en la historia del cine ecuatoriano, tras alcanzar más de un millón de copias vendidas, sobrepasando así los 250 000 espectadores de *La Tigra* (1990), cinta realizada por Camilo Luzuriaga y que ostentara el récord a nivel nacional.



Fuente: Juan Pablo Pinto. Portadas de cinematografías populares choneras

Bajo títulos como *Masacre en el Bejuco* (Chalacamá, 1994), *En busca del tesoro perdido* (Cedeño y Chalacamá, 1994), *Potencia Blanca* (Chalacamá, 1995), *El destructor invisible* (Chalacamá, 1998), *Avaricia* (Cedeño y Chalacamá, 2000), *Sicarios Manabitas* (Cedeño, 2004), *Barahúnda en la montaña* (Cedeño y Quinto Cedeño, 2004), *Ángel de los sicarios* (Cedeño, 2012), *Los Raidistas*² (Chalacamá, 2012), *Un minuto de vida* (Chalacamá, 2014), entre otros, hay narrativas audiovisuales que se han basado en historias reales que forman parte de un imaginario colectivo local y que hacen referencia mayoritariamente a los actores de violencia en el cantón y a sus racionalidades. Entonces, salta a la vista la relación dialógica entre las prácticas cinematográficas populares de Chone y la violencia con sus múltiples rostros.

Algunas consideraciones necesarias

El silencio académico frente a estas cinematografías populares³ ha sido el panorama predominante antes y después de que en 2009 la investigación *Ecuador Bajo Tierra: videografías populares en circulación paralela* (EBT), realizada por la Fundación Ochoymedio y encabezada por Christian León y Miguel Alvear, diera a conocer a los

² En este filme participó el ex presidente derrocado Lucio Gutiérrez. El análisis de su participación se realizará en el tercer capítulo.

³ Más allá del soporte técnico digital, se empleará el término de *cinematografías* porque quienes realizan estas producciones las ven como tal y debido a que nombrarlas de otra manera (videografías o videos populares) recaería en una subvaloración ya realizada, que separa aquello que puede o no puede ser considerado cine. De aquí en adelante emplearé indistintamente los términos películas populares, prácticas cinematográficas populares, cine guerrilla y audiovisualidades populares para referirme a las cinematografías tanto de Chone como de otras localidades.

cenáculos académicos y culturales este universo audiovisual periférico a través de una suerte de curaduría.

Desde los estudios culturales, EBT ha definido a estas prácticas cinematográficas como “un fenómeno social, cultural y estéticamente complejo de la periferia, cuyo carácter es la ambivalencia. Un fenómeno que desafía las clasificaciones y oposiciones con las cuales describimos la sociedad, la cultura y lo visual” (León y Alvear, 2009: 14). La ambivalencia estaría dada, según los autores, debido a una serie de “entrecruzamientos (lo profesional y lo aficionado), disciplinarios (lo formal y lo informal), normativos (lo legal y lo ilegal), creativos (la imitación y la producción), culturales (lo culto y lo popular), espaciales (lo local y lo global), temporales (lo sucesivo y lo simultáneo)” (León y Alvear, 2009: 14).

Sin negar los múltiples aportes que realiza EBT, es necesario mencionar que el trabajo constituye una representación apologetica que se ha encargado de esencializar a estas cinematografías y a quienes las producen. En primer lugar, estas prácticas son situadas fuera de una correlación de fuerzas que, al fin y al cabo, es la que marca su subvaloración, deslegitimación o aceptación; de aquí que apelar románticamente a una ‘estética transcultural’ o ‘geoestética’ “que reivindique, para el campo del cine, el valor intraducible de la diferencia” (León y Alvear, 2009: 24), sea un planteamiento reduccionista que borra de un plumazo las relaciones de poder en las que se insertan estas prácticas. En segundo lugar, es evidente cierta fetichización de lo popular, pues no se hace explícito que estas prácticas audiovisuales, al igual que otras prácticas y no solo populares, están atravesadas “por manifestaciones de racismo, machismo, esencialismo, que no pueden celebrarse acríticamente” (Mukerji y Schudson, 1991: 35, citado por Manuel Kingman, 2012: 20). En tercer lugar, hay una homogeneización de lo popular, cuando en realidad ésta esfera se caracteriza por una pluralidad de voces y visiones que muchas veces entran en conflicto entre sí. En cuarto lugar, EBT hace énfasis en el consumo de los *flujos* de imágenes, tecnologías y productos culturales suscitados por la globalización, sin analizar la reconfiguración local de las culturas populares a partir de este proceso sistémico. En quinto lugar, se ha dejado de lado todos aquellos factores extra cinematográficos –políticos, culturales, sociales, económicos e históricos– que al fin y al cabo son los que han sedimentado el surgimiento de estas prácticas populares. En sexto lugar, se ha presentado a este universo audiovisual como algo exclusivamente

ecuatoriano, como si solo en este país se hubiesen generado las condiciones necesarias para el surgimiento de este fenómeno, cuando también se lo encuentra en Perú, Bolivia, México, Colombia, Brasil, Argentina, Nigeria, la India... en cada país con las particularidades propias del contexto del cual emergen.

A pesar de estas consideraciones –que no son menores y que se han incluido dentro del proceso analítico de la presente investigación–, tras la mediación intelectual realizada por EBT y la efervescencia causada por la visibilización de ese *otro* mundo audiovisual, surgieron posturas que hasta el momento han oscilado entre la condena, la celebración y la folclorización de estas prácticas cinematográficas.

Por ejemplo, respecto a ellas se ha dicho que “bodrios son bodrios y pueden salir del primer, segundo y tercer mundo” (Icaza, 2011) o que “no toda película es cine – como no toda la escritura es literatura o como no todo lo que se pinta es arte–” (Torres, 2009). De la misma forma, a quienes han realizado estos bienes simbólicos se los ha etiquetado de ‘Tarantino Ecuatoriano’⁴ o de ‘Spielberg Puruhá’⁵.

Claramente, la histórica exotización y deslegitimación de la coexistencia simultánea de diversos saberes y prácticas, de distintas voces culturales que intentan por múltiples medios aprehender la realidad, se ha rearticulado y ha hecho que estas prácticas cinematográficas se enfrenten a posturas de protesta y reserva en las que se visibiliza una suspicacia reaccionaria que pone en tela de juicio la validez de la participación simbólica de estos actores sociales populares. Además, la subvaloración y/o deslegitimación de la pluralidad de voces y visiones *otras*, no hegemónicas y divergentes, se ha dado en la medida que estas prácticas cinematográficas populares han sido abordadas a través del “ojo de la historia del arte” (Suescún, 2002: 190), con sus criterios eurocéntricos y donde palpitan nociones de raza y clase.

En este marco, donde las representaciones apologéticas y las sentencias lapidarias se disputan por producir sentidos en torno a las cinematografías populares, se ha prescindido de otras aristas analíticas que si bien no dejan de lado el campo cultural tampoco se limitan a él, pues como demostrará esta investigación, las audiovisuales

⁴ La referencia es realizada a Fernando Cedeño, un cineasta de Chone, que por haber escenificado historias locales atravesadas por la violencia vivida en su cantón y su provincia ha sido comparado con el director estadounidense Quentin Tarantino.

⁵ La referencia es realizada a William León, un cineasta indígena de Chimborazo, que por haber llevado historias locales al terreno de la ciencia ficción ha sido comparado con el director estadounidense Steven Spielberg.

populares choneras son solo la epidermis de procesos mucho más profundos de corte histórico, que han adquirido un status de visibilidad a través de estas producciones.

Audiovisualidades populares, violencia y sicariato en Chone

La presente investigación realizó un análisis del surgimiento, las continuidades y rupturas de la economía audiovisual popular⁶ chonera, desde 1994 hasta la actualidad, ubicándola en las condiciones de orden político, económico, social, cultural y tecnológico a partir de las cuales surgen estos bienes simbólicos populares y se posicionan dentro de Chone y el país. Al situar las cinematografías en contextos inmediatos, mediatos e históricos se buscó marcar la incidencia que éstas han tenido en el campo cultural y establecer cómo las audiovisualidades choneras son el resultado de un encadenamiento de distintos tipos de violencias, sus factores y elementos facilitadores, ya que, al fin y al cabo, éstos se ponen en escena a través de las imágenes.

Por otro lado, fue necesario realizar una aproximación etnográfica hacia aquella recurrencia temática que palpita en las imágenes, es decir, hacia los actores de violencia. Las cinematografías populares han recreado y documentado a través de la ficción varios episodios de la historia cantonal y provincial, entre los que resalta la práctica de asesinato por encargo mediado por una remuneración, fenómeno otrora conocido en la localidad y la región como *destajerismo* y actualmente reconocido bajo el nombre de *sicariato*. A diferencia de otros lugares donde también se realizan este tipo de producciones, la violencia y el sicariato son temas que se reiteran en las narrativas audiovisuales choneras. Este hecho se ha atribuido a que los realizadores de las cinematografías han consumido una amplia oferta mediática enfocada en temas de violencia (películas, series de televisión, telenovelas, etc.), con lo cual se ha dejado de lado los procesos históricos de anomia gestados y vividos en la zona, que se agudizaron nuevamente desde inicios del siglo XXI con la presencia de bandas delictivas como Los Choneros⁷. En este punto, las cinematografías populares choneras se convirtieron en un *pretexto* a partir del cual la presente investigación volvió la mirada hacia una realidad

⁶ Comentaré el concepto de economía audiovisual en el primer capítulo de esta investigación. De forma previa y resumida se puede establecer que la economía audiovisual alude a los modos de producción, circulación, exhibición y consumo de bienes simbólicos audiovisuales.

⁷ Este grupo delictivo adquirió notoriedad a nivel local, provincial y nacional en los últimos diez años, debido a la diversificación de sus actividades ilícitas, que han comprendido narcotráfico, asalto a bancos, secuestro, extorsión, robo, sicariato, entre otras. Un análisis de estos nuevos actores de violencia se realizará en el cuarto capítulo.

escasamente estudiada por las ciencias sociales ecuatorianas: la práctica de asesinato por encargo.

Por último, se establecieron las incidencias que estas audiovisualidades populares han tenido en el microcosmos social de Chone, es decir, en las dinámicas de los sujetos locales con su ciudad, su cultura e identidad, con el propósito de identificar los modos en que construyen subjetividades en torno a problemáticas locales.

En este marco, el presente trabajo se ha edificado a partir de seis capítulos. El primero, **Intersecciones teóricas: cultura popular, globalización y violencias**, establece un tejido conceptual entre las tres categorías analíticas mencionadas, las mismas que atraviesan horizontalmente tanto a las cinematografías populares, así como a los actores de violencia del cantón. Este apartado, que tendrá eco en los capítulos posteriores, permitirá adentrarse en un sustrato que problematizará aún más ese *juego* histórico y permanente que tiene que ver tanto con la incorporación/exclusión de la diferencia cultural, así como con la seguridad/inseguridad en territorios periféricos marcados por la débil presencia estatal, tal como ha sido una de las características históricas de Chone.

El segundo capítulo, **Los múltiples contextos del cine y la violencia**, sitúa a las prácticas cinematográficas populares y a los actores de violencia en una historia y un contexto específicos, el de Chone, un cantón que al igual que sus películas ha ocupado un lugar marginal en la historia del país. Este apartado hilvanará procesos históricos, políticos, económicos y sociales tanto del cantón como de la provincia, pues lo ocurrido en Manabí ha tenido eco en Chone y viceversa. Además, es una mirada retrospectiva sobre los procesos de violencia vividos en la región y sus actores, tales como *los enganchados* durante el proceso de constitución de la nación, *las montoneras* en la etapa del liberalismo radical y Los Tauras durante los distintos períodos del populismo velasquista del siglo XX, ya que en ellos se halla la antigüedad de lo nuevo, es decir, actores que prefiguran la práctica de asesinato por encargo y que han tomado cuerpo en los tradicionales destajeros y los sicarios modernos, ambos asesinos de alquiler y actores de violencia. En este apartado también se abordan las características y matices de las culturas populares de la zona, componente que junto a los otros temas señalados forman parte de una complejidad multicontextual que, lejos de ser un apartado fácilmente prescindible, es algo intrínseco al problema trazado.

El tercer capítulo, **¡100 choneras! Veinte años de una economía audiovisual popular**, aborda de una forma diacrónica los antecedentes, continuidades y rupturas de la economía audiovisual popular chonera, es decir, de sus modos de producción, circulación, exhibición y consumo. Este apartado se nutre de los relatos de vida de Nixon Chalacamá y Fernando Cedeño, quienes han embanderado la producción de cinematografías en el cantón y a quienes hay que leer como procesos populares heterogéneos, porque a pesar de haber emergido de un sustrato común tienen una clara divergencia en sus *modos de hacer* y sus *modos de ver*, como resultado de sus interacciones y (des)encuentros con otros actores y discursos. En esta sección, donde se ha adoptado una mirada procesual y cualitativa que se moverá de lo micro a lo macro, se pondrá el acento en ciertos pasajes que evidenciarán cómo las violencias, sus factores y elementos facilitadores han atravesado horizontalmente a los actores, espacios, contextos y procesos de producción de las cinematografías populares ¡100% choneras!, tal como han sido promocionadas por sus realizadores.

El cuarto capítulo, **La realidad de la ficción: aproximación etnográfica hacia el asesinato por encargo y sus actores en Chone**, es un acercamiento hacia aquello que muestran las cinematografías populares choneras, es decir, hacia la realidad referida y la naturaleza social en la que se enraízan las imágenes. Durante este apartado las películas choneras se convertirán en una fuente secundaria que se conjugará a varios relatos orales de la población local y a fuentes periodísticas. Sin embargo, estas fuentes se hilvanarán a los relatos de vida de Macario⁸, un viejo destajero o asesino por encargo, y de Naún⁹, un nuevo actor de la violencia, que además de ser sicario estuvo relacionado a múltiples delitos por su vinculación a la banda delictiva Los Choneros.

El quinto capítulo, **Violencia, cine popular, cultura y sociedad en Chone**, aborda las reconfiguraciones y los efectos que han suscitado las cinematografías de la violencia tanto en la cultura popular como en la sociedad chonera. Además, analiza a las audiovisualidades populares como campos en disputa, pues varios actores sociales han buscado estar presentes en estos dispositivos simbólicos con la finalidad de producir sentidos y fomentar imaginarios.

⁸ Seudónimo

⁹ Seudónimo

Por último, el sexto capítulo referido a las **Conclusiones** cerrará un proceso investigativo que ha abordado de forma dialógica tanto a las cinematografías populares como a la violencia, sus actores y racionalidades. En este apartado se marcará claramente esa partitura invisible que funge de organizador simbólico y material, y que ha condicionado el surgimiento de las cinematografías populares choneras, así como de la práctica de asesinato por encargo en su versión tradicional (destajerismo) y moderna (sicariato).

¿¡Matar por cruzar una cerca!?! Reflexión metodológica en primera persona

La vida social de las imágenes hizo que mi primer encuentro con las cinematografías populares de Chone y de otras regiones del Ecuador se diera en Quito, hace aproximadamente siete años. En aquel taller de *Cine, marginalidad y política*, donde se proyectaron pequeñas secuencias de los filmes, las sonrisas que las imágenes despertaban en los espectadores, de un momento a otro, estallaron en carcajadas cubiertas por un halo de superioridad y menosprecio hacía aquellos audiovisuales que se sucedían en una pequeña pantalla de televisor. Claramente, al circular fuera de sus contextos de producción a estas cinematografías se les asignaba un sentido distinto al que seguramente se les otorgaba en los lugares de los cuales emergían. Mi estupor no se dio tanto por la calidad técnica, estética y dramática de las películas –que, sin duda, eran los factores a partir de los cuales mi mirada se había acostumbrado a diseccionar las narrativas audiovisuales–, más bien se generó a partir de sus temáticas.

En una de las secuencias proyectadas, unos jóvenes fueron asesinados por transitar sin el debido permiso por una hacienda ajena, por ultrajar los dominios de un patrón, por mancillar el honor de un terrateniente, quien envió a sus *perros*, a sus pistoleros de alquiler, a que acabaran con la vida de los ofensores. Recuerdo que la pregunta que me surgió aquel momento y que la registré en un cuaderno ahora perdido, señalaba: “¿¡Matar por cruzar una cerca!?!”. A mis ojos, el pretexto narrativo empleado en la escena descrita¹⁰, que era el punto de giro a partir del cual se ejecutaban una serie de asesinatos, carecía de verosimilitud. Solo a través de la presente investigación he conocido que en Chone, un cantón eminentemente rural en el que los reducidos centros

¹⁰ La secuencia filmica pertenece a *Sicarios Manabitas*, la película del cineasta chonero Fernando Cedeño.

urbanos han sido colonizados por los códigos del campo, se ha asesinado por cuestiones de “menor calibre”.

Desde entonces se despertó en mí una curiosidad obsesiva hacia estas audiovisuales populares, curiosidad que con el tiempo se ha incrementado y reconfigurado lenta pero paulatinamente. En cierto modo, aquel temprano interés personal, profesional y académico ha sido útil para el presente estudio, ya que permitió tejer relaciones con aquellos actores sociales que han estado vinculados directa o indirectamente con las audiovisuales populares. A su vez, ha posibilitado constatar cómo sus discursos y prácticas se modifican de forma constante y, por cierto, legítima. Asimismo, ha permitido edificar una suerte de archivo personal relacionado al tema expuesto. Sin sospecharlo, la escritura de estas páginas inició hace ya varios años, tras un proceso que de a poco me revelaba un mundo muy rico, por la multiplicidad de dimensiones que abarcaba.

Muchas veces el interés y la curiosidad no han sido compartidos. Es más, he percibido que las cinematografías populares se ubican dentro de aquellos temas considerados menores, cuya elección es vista como una inclinación demasiado austera, ya que no ameritaría un ejercicio analítico. Sin embargo, aquellos bienes simbólicos subvalorados o considerados *insípidos* para el *buen gusto*, tienen algo implícitamente subversivo, constituyen una suerte de polo magnético que obliga a abrirse paso obstinadamente, entre las risas socarronas y los gestos de desdén, para llegar a ese camino siempre inconcluso que conduce a la comprensión en detalle de sus procesos, funcionamientos y prácticas.

Resultó indispensable ensayar diversas aproximaciones analíticas hacia estas prácticas audiovisuales. Estos acercamientos tuvieron cabida en publicaciones y espacios académicos críticos en los que encontré una retroalimentación que ha sido importante para el desarrollo de este estudio, pues ha marcado decisivamente en la vitalidad renovada que debe adquirir todo proceso investigativo cuando ya ha sido tratado. Sin embargo, los diálogos e interlocuciones sostenidos en espacios de reflexión formales e informales no han modificado sustancialmente una perspectiva personal, aquella que sostiene que la legitimidad de las cinematografías populares ha sido adquirida por derecho propio, sin la necesidad de mediaciones intelectuales ni de ningún tipo de validación académica.

Si bien mi contacto con las personas que han producido cine en el cantón fue temprano, también fue esporádico. Sin embargo, hubo un episodio que marcó decisivamente mi ingreso al mundo social chonero. Se dio en agosto de 2013, cuando visité la localidad para el estreno de *Ángel de los sicarios* de Fernando Cedeño. El feriado decretado por fiestas cívicas de aquellos días no contribuyó para que las personas asistieran a un pequeño auditorio local donde se proyectaría la película. Fue precisamente en ese contexto específico que mi presencia fue percibida como un gesto que denotaba interés y compromiso frente a los procesos audiovisuales populares. La presencia de un tipo vinculado a una institución académica, que provenía de la “metrópoli” quiteña y que había viajado más de seis horas para presenciar el estreno de una producción chonera, cuando mucha gente viviendo en la localidad no lo había hecho, fue un punto de quiebre en la relación que desde entonces he sostenido con los interlocutores, pues tal como me dijeron, aquel momento fui apreciado como un sujeto “de a de veras”.

Conuerdo con Clifford Geertz en que más que competencias supra normales que “permitan tanto pasar inadvertidos como generar un clima de cordial camaradería” (1994: 90), la etnografía se va cultivando de a poco, incluso antes del trabajo de campo. Con esto quiero enfatizar, más allá de la evidencia de lo enunciado, que el investigador debe ubicarse estratégicamente y tomar el pulso a las situaciones tanto en el proceso previo como durante el trabajo de campo, sobre todo cuando la temporalidad y exigencias de las instituciones académicas –que por lo regular no coinciden con la temporalidad que manejan los actores sociales e interlocutores– acortan el tiempo de investigación.

Por ello, para la realización de este estudio fue necesario pensar, tanto para las audiovisualidades populares pero sobre todo en el abordaje de las violencias, que tal vez solo hubiese una oportunidad para hablar con uno o varios actores sociales, y que esos minutos u horas serían decisivos para la investigación, sin que ello implicase caer en una suerte de “saqueamiento” informativo provocado por la premura del tiempo. La aproximación etnográfica demanda imperativamente saber escuchar las palabras y los silencios, sobre todo cuando se abordan temas delicados.

Esta investigación es el resultado de un diálogo. Tanto Fernando Cedeño como Nixon Chalacamá, quienes han encabezado los procesos audiovisuales choneros, me

abrieron las puertas de sus mundos y por ellos tuve acceso a voces y visiones sobre una serie de temas que no se limitaron al campo del cine. Pude constatar el lado humano y las renunciaciones personales, familiares y económicas que han implicado los “trabajos de la imaginación” (Appadurai, 2001) a los que, desde hace dos décadas, se han dedicado un grupo de personas y en los cuales se enlazan referentes locales y globales.

Fue necesario diseñar una estrategia diferenciada de acompañamiento a estos actores, pues por su actividad muchos de ellos se movilizan constantemente fuera del cantón. De esta forma fue posible asistir a la grabación de *Un Minuto de Vida*, la última película de Nixon que aborda el tráfico de personas; también fue posible acompañarlo por Santo Domingo, El Carmen, Flavio Alfaro, Montecristi, Portoviejo y Manta, aprovechando las extensas distancias entre estas localidades para conversar con él. Se podría decir que este estudio es el resultado de un ejercicio recíproco, pues mientras Nixon compartía conmigo sus experiencias y vivencias personales y cinematográficas, yo lo ayudaba con el perifoneo y la venta de sus películas a lo largo del trayecto que conecta las provincias ecuatorianas de Santo Domingo y Manabí.

Un proceso similar se dio con Fernando. Ya fuera en Chone, Portoviejo o Quito, en su depósito de madera, en reuniones, viajes, comidas en mercados, en un refrescante baño en el río Garrapata o compartiendo unas cervezas o una botella de guanchaca¹¹ junto a sus colaboradores en un karaoke local, Fernando mostró una increíble apertura que, en realidad, caracteriza a muchos choneros y choneras. También estuve presente en los ensayos realizados para la película *Tierra de fuego*, cinta que según Fernando debe llevar al cine popular desde las calles y el dvd hacia los circuitos de salas convencionales, para captar la atención de un segmento poblacional que ha perdido interés en el cine formal o canónico, aquel que es subsidiario del Estado. De igual forma, hubo una reciprocidad muy marcada con Fernando: mientras él colaboraba con el presente estudio, yo lo ayudaba de alguna forma en sus proyectos audiovisuales.

A los relatos de vida de Nixon y Fernando se sumaron, obviamente, voces de distintos actores sociales –espectadores y comerciantes de las películas, actores y actrices, cineastas de varias localidades de Ecuador y América Latina, gente del cantón

¹¹ La guanchaca o currincho es un licor producido de forma artesanal derivado de la caña de azúcar. En Chone y los campos manabitas, así como en otras localidades del país, es una bebida muy demandada por su precio asequible, pues un litro cuesta un dólar.

y de otras ciudades, funcionarios públicos de la institucionalidad cultural y cinematográfica, en fin, personas de los centros y de las periferias– que enriquecieron con sus perspectivas el trabajo etnográfico. Incluso fue posible compartir con algunos de ellos varios resultados de la investigación, lo que ayudó a profundizar y reinterpretar la experiencia investigativa. Además, la colaboración mutua permitió desmontar esa imagen un tanto aséptica, un tanto romántica tanto del etnógrafo como de los actores sociales, ya que hay ciertos “usos” recíprocos que, en este caso, precedieron y continuarán tras esta investigación, porque hay compromisos adquiridos de forma tácita o explícita con los actores sociales inmersos en este cine, compromisos que develan la dimensión ética de la investigación, pero que también se insertan en un proceso autocrítico y reflexivo.

El episodio de agosto de 2013, descrito en los párrafos anteriores, también provocó que la investigación tomara un cause diferente, pues en los momentos previos al estreno de la película, tras fumar varios cigarrillos y conversar sobre una serie de temas en las gradas externas del auditorio, Fernando Cedeño mencionó, con la franqueza brutal que le caracteriza, que había recibido ofertas de grupos y actores delictivos para escenificar sus vidas, mientras que otros lo habían amenazado por proyectar representaciones de una realidad latente en el cantón. Fernando no aceptó la propuesta, pues al convivir con la violencia delictiva sabía de antemano que acceder a aquellas “peticiones” sería el inicio de una cadena interminable cuyos alcances eran previsibles.

Si bien se ha convertido en un lugar común señalar que las cinematografías choneras son espectáculos machistas, violentos, llenos de disparos, sangre y muerte – por lo regular, la retahíla de críticas se ha basado en la literalidad de las imágenes y ha sido formulada por miembros de una cultura letrada, ubicada principalmente en Quito, Guayaquil y Cuenca–, tras escuchar las palabras de Fernando fue necesario un giro metodológico y conceptual: había que dejar de lado “el ojo de la historia del arte” y sustituirlo por “el ojo del etnógrafo” que, como señala Eduardo Kingman (2014), es también oídos, olfato y tacto.

De esta forma, si en un primer momento las cinematografías fueron consideradas como bienes simbólicos populares que tenían efectos en un campo cultural caracterizado por prácticas discursivas y pretensiones gubernamentales que han buscado

de forma tardía (¿anacrónica?) construir lo nacional en una atmósfera de globalización – proceso que en el país ha sido históricamente llevado a cabo por élites letradas, tal como lo demuestran Christian León (2010) en el campo cinematográfico y Doris Sommer (1993) en el campo literario–, en un segundo momento, tras la reorganización de la mirada, las cinematografías choneras se convirtieron en documentos audiovisuales que describían un complejo mundo social y cultural, en fuentes que narraban sobre los rastros que han dejado los actores de violencia y sus racionalidades en el cantón.

Esta resignificación supuso pensar las audiovisualidades choneras como formas de registro y documentos de campo (Ardèvol, 2006), elaborados desde hace veinte años por los interlocutores y donde han participado activamente habitantes locales que han ocupado posiciones inferiores, medianas y altas en la estructura socioeconómica del cantón. También implicó abrir una línea investigativa complementaria y cuestionar y reordenar la información obtenida hasta entonces, pues hubo que incorporar una mirada donde las distintas modalidades de violencias –sus factores y elementos facilitadores– se convirtieran en ejes centrales de reflexión y análisis. Así, el giro teórico-metodológico hizo que la investigación se moviera en contextos múltiples y manejara diversos niveles de complejidad.

Era claro: el sentido de las audiovisualidades choneras, sus *modos de ver* y sus *formas de hacer*, estaba construido por el contexto y la historia del cantón. Si bien en las últimas dos décadas se ha registrado una creciente tendencia que ha emergido desde grupos subalternos y que se ha basado en la autorepresentación de sus microcosmos y problemáticas –los filmes que abordan la migración en la parroquia rural indígena de Cacha, ubicada en la provincia ecuatoriana de Chimborazo, o las cintas que tratan los miedos e inseguridades provocados por la modernización urbana en Lagos, una ciudad nigeriana, constituyen un elocuente ejemplo de ello–, era evidente que en Chone la cinematografías de “ficción”, como un palimpsesto, narraban sobre las huellas de algo que *ha sido*.

Este fue el punto de partida de mi análisis sobre las violencias en Chone, sus actores y racionalidades. Una recurrencia temática claramente identificable en las audiovisualidades del cantón hizo que el estudio se enfocara en el asesinato por encargo mediado por una remuneración, sin que ello significara prescindir de una mirada integral que articulara otro tipo de violencias.

Debo admitir que mi conocimiento sobre Chone en particular y Manabí en general era escaso antes de iniciar esta investigación. Penetrar en el trabajo de campo implicó, entonces, alimentarse previamente de todas aquellas fuentes secundarias disponibles (estudios históricos, publicaciones académicas, esporádicas entrevistas, etc.), cuyo volumen era extremadamente pobre debido a que la Costa ecuatoriana ha sido una región escasamente estudiada por las ciencias sociales. Llegar a Chone no modificaría este panorama, porque el terremoto de 1942, las inundaciones de 1987-1988 y de 1997-1998, sumadas al incendio de la casona municipal durante el gran paro de Chone en 2005, hicieron que varios fondos documentales y valiosos archivos históricos y periodísticos se perdieran. Esta insuficiencia fue parcialmente cubierta por la documentación hallada en las bibliotecas de Portoviejo y Quito, por algunos archivos periodísticos personales proporcionados por algunos pobladores locales y por las contadas publicaciones encontradas en la modesta biblioteca del cantón, que albergaba empolvados libros.

Ante este escenario de escasez informativa –académica y no académica–, antes, durante y después del trabajo de campo las fuentes periodísticas, sobre todo de los medios impresos de circulación nacional, se convirtieron en el recurso menos indicado para conocer la localidad, pues el cantón en las múltiples noticias y reportajes consultados solo era visible por sus conflictos, inundaciones, asesinatos y disputas.

Tras instalarme en un pequeño departamento a las orillas del río Chone, cuya corriente ha sido testigo mudo de la historia cantonal, los imaginarios fomentados por la rentable pirotecnia mediática –que condicionaron inicialmente mi mirada hacia el cantón–, se difuminaron con las primeras conversaciones informales sostenidas con varios interlocutores, hombres y mujeres que se ocupaban en distintos oficios y profesiones, y cuyo rango etario superaba los veinticinco años, pues a decir de ellos la inseguridad en la zona había disminuido desde hace cuatro años.

Y sí, Chone se presentaba como un mundo social apacible en el cual se podía deambular por plazas y calles hasta altas horas de la noche, algo impensable hace poco tiempo. No obstante, la tranquilidad percibida por los pobladores locales en los últimos cuatro años contrastaba con las estadísticas oficiales que señalaban, en el mismo

período, un aumento de los delitos: 144 en 2010, 225 en 2011, 388 en 2012, 430 en 2013 y 139 delitos perpetrados hasta julio de 2014¹² (Ministerio del Interior, 2014).

Aquellas percepciones de relativa calma registradas en las primeras conversaciones informales –que serían recurrentes en las entrevistas, testimonios y relatos de vida levantados durante el trabajo de campo– no coincidían con las estadísticas, pues más que en robos, la apreciación, según decían, se basaba en el *número de muertos*, es decir, en la criminalidad. Sin embargo, las cifras al respecto tampoco eran coherentes con las evaluaciones de los pobladores locales.

Si bien las dependencias policiales consultadas no contaban con registros estadísticos previos a 2010 –lo que impide realizar un análisis comparativo–, los asesinatos y homicidios perpetrados en Chone en los últimos cuatro años evidencian un alto porcentaje para una población de 126 491 habitantes. Los 40 homicidios registrados tanto en 2010 como en 2011, los 70 homicidios registrados en 2012, los 30 homicidios registrados en 2013 y el un asesinato registrado hasta julio de 2014 en Chone, en promedio sobrepasan a la media del Ecuador, cuya tasa de homicidios se ubicó en 15.3 casos por cada cien mil habitantes en 2011 y 12.7 casos en 2012 (Ministerio del Interior, 2014). A pesar de esta consideración, la gente decía vivir en un clima de tranquilidad, pues su afirmación se basaba en un análisis contrastivo con su pasado.

De esta forma las estadísticas mostraron su incapacidad congénita y su inutilidad metodológica para aproximarse a la violencia, a las racionalidades de sus actores y a las huellas que han dejado en la sociedad.

Se puede establecer, a modo general, que las investigaciones sobre violencia, delincuencia e inseguridad ciudadana en Ecuador se han basado principalmente en fuentes secundarias (documentos teóricos, ensayos analíticos, fuentes cuantitativas, estadísticas y periodísticas). A pesar de aportar a la comprensión de estos fenómenos y de señalar la multicausalidad de las violencias (pobreza, inequidad, desempleo y subempleo), sus factores desencadenantes (impunidad, medios de comunicación, corrupción, desinstitucionalización del Estado) y sus elementos facilitadores (estigmatización y discriminación social, uso y posesión de armas de fuego, consumo de alcohol y drogas), estas investigaciones han padecido, desde un punto de vista personal

¹² Los delitos registrados se refieren a robos a personas, de vehículos, domicilios, locales comerciales, de accesorios de carros y asaltos en carreteras.

y autocrítico pues también he estado inmerso ocasionalmente en ellas, de enfoques instrumentalistas y a-históricos, que han fragmentado los nexos que se dan entre distintos tipos de violencia y que han ubicado, desde una óptica mecanicista, a las causas y factores como únicos motivos del surgimiento de la violencia.

Fernando Carrión define muy bien este panorama al decir que “la definición de violencia más comúnmente utilizada y difundida desde la cooperación internacional no contempla su sentido histórico, tanto que se podría afirmar que es a-histórica, porque concibe a la violencia como resultado de un conjunto de factores –no de relaciones sociales [...]” (Carrión, 2009b: 11). Las violencias no surgen espontánea ni arbitrariamente, no pueden ser entendidas fuera de las realidades y relaciones sociales en las que se gestan, y, por lo regular, se encadenan entre sí, aunque siempre adquiera mayor visibilidad un tipo de violencia sobre otros.

Estas reflexiones permitieron que el presente trabajo adopte una mirada diacrónica, articulada y geográficamente situada sobre las violencias y, específicamente, sobre el asesinato por encargo, aquel antiguo pero a la vez nuevo mecanismo de resolución de conflictos territoriales, económicos, políticos, sociales e interpersonales en el cantón y la región.

La pertinencia de este enfoque metodológico se evidenció en el trabajo de campo desde un primer momento. En las primeras conversaciones informales, además del aire de tranquilidad percibido, los interlocutores también señalaron, con un dejo de naturalidad y pesimismo, que pareciera que Chone es una suerte de ‘pueblo maldito’ que estaba condenado a desaparecer, ya fuera por la violencia o por las inundaciones que afectan periódicamente al cantón durante la temporada invernal. Esta afirmación formaba parte de un sentido común que había sido adquirido tanto por las trayectorias de vida de los habitantes locales, así como por la tradición oral que hacía llegar a sus oídos una serie de historias hilvanadas alrededor de la violencia.

La primera pregunta formulada tras esta contundente opinión que reflejaba una sensibilidad local hacia los problemas y conflictos con los cuales han convivido los choneros y choneras, giró en torno a la débil capacidad que tienen los sujetos de interrogarse sobre su realidad cuando han estado expuestos a procesos históricos que se han entretejido alrededor de las violencias estructural, simbólica, delictiva, cotidiana y política. Las voces de estos interlocutores señalaban a la anomia como un escenario que,

de un momento a otro, podía surgir y con el cual, inevitablemente, habría que convivir. Al parecer, esta construcción de sentido en torno a un pasado y un presente era susceptible de extenderse hacia un futuro. Así nació la necesidad de apelar al escabelo etnográfico, de establecer recurrencias en las matrices culturales e históricas, de hurgar en los procesos que han vivido el cantón y la provincia desde los años de constitución de la república, con la finalidad de hallar los factores que estructuraban los imaginarios de los habitantes locales en torno a su ciudad, pero también, como se verá, sobre sí mismos.

Mi aproximación al estudio de las violencias en Chone estuvo marcada por una serie de particularidades. En primer lugar, las escasas publicaciones encontradas sobre la historia del cantón, escritas por autores locales, abordaban selectivamente u omitían deliberadamente los fenómenos de violencia vividos, aun cuando éstos han estado presentes históricamente en algunos procesos políticos, económicos y sociales. Lejos de ser un dato menor, este silencio saturado de sentido prefiguraba que las violencias y sus actores formaban parte de un mundo no escrito (Calvino, s/f). En segundo lugar, el silencio de la cultura letrada local se conjugaba con el silencio de los habitantes del cantón, pues se podía hablar sin filtros sobre las cinematografías populares choneras, no así de los procesos de violencia y menos con alguien que denotaba su ajenidad con solo abrir la boca.

Y es que las violencias en Chone se insertan en sólidos códigos de silencio de carácter transgeneracional y que solo se flexibilizan en redes de parentesco o de sociabilidad afectiva. Afortunadamente, gracias a la apertura de algunos interlocutores locales, tuve acceso a ese mundo no escrito de la violencia y sus actores.

Las miradas con las que era percibida mi presencia variaban dependiendo de los actores sociales consultados. Algunas personas, con quienes los interlocutores locales me contactaron, se mostraban locuaces y hasta fraternales. Otros, a pesar de lo dicho, me observaban con renuencia. Hubo personas a las que abordé sin ningún contacto previo, ellas hablaban pausadamente, pensando cada palabra pronunciada, y solo en encuentros posteriores mostraban su suspicacia preguntando si yo era funcionario de gobierno o de la policía.

Incluso en una ocasión, durante la filmación de una escena de la película *Un minuto de Vida* de Nixon Chalacamá, realizada en las inmediaciones de una Unidad de

Policía Comunitaria de la zona, mi presencia fue percibida como sospechosa por quienes actuaban en el filme al haber empleado el término *investigación* y a pesar de que mi contacto con Nixon haya sido evidente. Solo horas después del episodio descrito tendría sentido el estupor generado por mi presencia, pues conocí que gran parte de quienes actuaban en la película provenían de *barrios densos*, tal como los definió un interlocutor local. Se hace evidente la zona fronteriza en la que se ubica y la identidad ambigua que posee el investigador cuando aborda temas de violencia, ya que “por un lado es alguien que dice pertenecer al ámbito académico, pero por el otro, está haciendo una especie de trabajo de investigación que lo confunde con la actividad policial y periodística” (Arruda, 2009: 45).

Para el análisis de los actores de violencia fue importante el aporte metodológico de Ricardo Arruda en su estudio sobre el universo social de los pistoleros y justicieros en Brasil. Dicho trabajo establece un diálogo interdisciplinario entre la sociología, la historia y la antropología, y recrea los valores y códigos de los asesinos de alquiler. Para ello recurre a los relatos orales de los asesinos por encargo, así como a fuentes de segundo orden (archivo histórico, narrativas periodísticas y testimonios de quienes han estado vinculados indirectamente con este fenómeno), para trazar las distintas miradas que atraviesan al *pistolagem*.

La perspectiva analítica de Arruda ubica al asesinato por encargo dentro de una dimensión diacrónica. Como se ha dicho, esta mirada implica entender que “las violencias de hoy son las violencias de siempre” (Azolea, 2012: 13), o, en otras palabras, que “las violencias no pueden ser entendidas por fuera de las condiciones históricas de su nacimiento y desarrollo” (Carrión, 2009b: 9). Este enfoque nutrió fértilmente el presente estudio, ya que el asesinato por encargo ha estado presente en el cantón y la provincia a lo largo de su historia.

A pesar de esta recurrencia y ciclicidad –que será importante en el proceso analítico, pues la historia de Chone demuestra que los períodos de relativa calma han sido precedidos y sucedidos por períodos de inseguridad–, las violencias pasadas no son las mismas que las actuales, pues las formas de operar, los actores que las ejecutan y las racionalidades que los motivan se renuevan constantemente. En oposición a esta afirmación estará el detalle minucioso, aquel que apela a una mirada microscópica y, por qué no, antropológica para matizar y establecer una suerte de tipología sobre la

práctica de asesinato por encargo en Chone. Este proceso no hubiese sido posible sin las extendidas conversaciones sostenidas con Macario (destajero) y Naún (sicario) –a quienes llegué tras haberme insertado en redes de sociabilidad– y sin otras narraciones orales y periodísticas que permitieron identificar tanto las racionalidades y autopercepciones que tienen los asesinos por encargo de su actividad y las apreciaciones que otros habitantes locales han tenido sobre ella.

Es indispensable señalar que los relatos de vida de Fernando, Nixon, Macario y Naún han sido útiles en la medida que han sido enmarcados en un complejo haz de fuerzas sociales. Siguiendo a Bourdieu, “los acontecimientos biográficos se definen, como otros tantos desplazamientos, en el espacio social” (Bourdieu, 2011: 127), es decir, a partir de una estructura donde los actores se insertan y entran en disputa con otros actores sociales a través de un juego dialéctico. Por este encuadramiento, los relatos, más que narraciones factuales, constituyen “instrumentos de reconstrucción de la identidad” (Pollak, 2006: 30) que muestran lugares, racionalidades y relaciones sociales marcados por la tensión. .

Los testimonios, entrevistas, relatos de vida y conversaciones informales que se emplearán durante el presente trabajo han sido seleccionados discrecionalmente. Algunas voces no han sido empleadas porque se ha privilegiado a aquellos relatos que condensan perspectivas colectivas. De igual forma, algunos nombres y referencias, salvo un señalamiento explícito en la investigación, son reales y estarán acompañados de seudónimos y códigos para mantener el anonimato de otros actores consultados y preservar su seguridad.

Es claro que en este proceso investigativo la incursión en la antropología y en la etnografía significó hallar algo más que herramientas teórico-metodológicas para aproximarse a mundos sociales cualitativamente distintos y que, en el caso de la presente investigación, han sido escasamente estudiados. Esta inmersión significó entender y comprender *in situ* que los procesos sociales reales están inmersos en una complejidad multicontextual que dista mucho de ser un acápite menor y accesorio, ya que tan importante como la relación entre conceptos y categorías analíticas es el nexo que se pueda establecer entre contextos históricos, culturales y estructurales, locales, nacionales y globales. Estos *otros* encadenamientos son los que han permitido

establecer parcialmente las racionalidades tanto de los procesos cinematográficos populares de Chone como de los actores de violencia en el cantón.

De igual forma, significó asimilar que no es lo mismo hablar de cine que hacer cine. No es lo mismo hacer cine con cierto capital económico, simbólico y social, que sin él. No es lo mismo producir cine en los tradicionales núcleos culturales, económicos y políticos de Ecuador, que hacerlo en una localidad históricamente agropecuaria, ubicada en los márgenes de legalidad y legibilidad de la nación (Das y Poole, 2008) y donde distintos tipos de violencia (estructural, delictiva, cotidiana, simbólica y política) se han ensamblado, han sido recurrentes y han pasado a formar parte de un orden de las cosas.

Implicó comprender que no es lo mismo hablar de violencia que haberla padecido. No es lo mismo discutir sobre la inseguridad, los homicidios y el asesinato por encargo, que haber convivido con estos fenómenos. No es lo mismo basarse en fuentes estadísticas y periodísticas, que escuchar las voces de sujetos que la han experimentado o ejecutado. No es lo mismo, siguiendo la reflexión de Javier Auyero y María Fernanda Berti, conocer sobre violencia e inseguridad a partir de quienes han dominado estos discursos, es decir, protagonistas surgidos de “los sectores medios y medios altos de la estructura social”, que dialogar con personas de territorios donde la violencia y sus huellas se han convertido en algo indecible, en una “experiencia negada” (Auyero y Berti, 2013: 7).

Antes de finalizar, es necesario enunciar algunas consideraciones de mucha importancia. Por un lado, mi condición de hombre tuvo un peso decisivo para ingresar en dos mundos marcados fuertemente por códigos masculinos: el del cine chonero y la violencia. En Chone, como se verá, la palabra del hombre es la palabra de la autoridad, y aunque esta realidad se ha modificado en los últimos años, fue determinante al acercarme a los actores sociales, pues me abrió las puertas de sustratos impensados.

Por otro lado, considero que ni la mirada ni los acercamientos disciplinarios son neutros y que el pensamiento debe ser crítico para ser catalogado como tal. Por ello, el presente estudio adoptó una posición suscitadora y argumentada sobre dos temas que son profundamente políticos y que están inmersos en ejercicios de poder.

Aun cuando esta investigación se focaliza en el cine popular, las violencias y los actores de inseguridad, es necesario hacer explícito que Chone es mucho más que ello.

De hecho, uno de los conflictos metodológicos se presentó al momento de escribir este trabajo, debido a los modos de representar a la localidad y a su población, pues analizar las cinematografías y los actores de violencia implicó basarse en una franja de la realidad que, en su propósito, ha dejado en la sombra una multiplicidad de factores, actores y elementos. De aquí que esta investigación no constituya, bajo ningún motivo, el fiel retrato de un cantón. Sin embargo, como mencionaba un actor social local, hay la necesidad de hablar sobre aquellos fenómenos que, en ocasiones, han provocado que la muerte forme parte de un paisaje cotidiano, es necesario coadyuvar a que lo indecible se transforme en palabras, para de esta forma resignificar los hechos de violencia y sus huellas.

Si bien esta investigación es una reflexión general realizada desde un lugar específico (Chone), se guía por la intención de abrir nuevos senderos de estudio para suscitar análisis comparativos y multisituados sobre territorios donde esa antigua pero a la vez nueva práctica de asesinato por encargo ha formado parte de un orden sociocultural, pero también sobre las audiovisuales emergentes, sus economías, representaciones y efectos.

Por último, este trabajo ha buscado descender hasta lo más profundo de dos ejes analíticos que se entrecruzan sin perder la capacidad de exponer los argumentos con claridad. El ensamble de textos (narrativas audiovisuales, relatos orales y documentos escritos), contextos (históricos, políticos, económicos y culturales) y conceptos (culturas populares, globalización y violencias), ha pretendido alcanzar una mínima diafanidad expresiva. Ya dirá el lector si se lo ha conseguido.

CAPÍTULO I

INTERSECCIONES TEÓRICAS: CULTURA POPULAR, GLOBALIZACIÓN Y VIOLENCIAS

La cultura popular es un campo analítico evanescente que está atravesado por la ambigüedad y la polisemia, por ello constituye “una de las dimensiones de reflexión social más complejas e inaprensibles” (Ardito, 2012: 59). ¿De qué hablamos cuando hablamos de lo popular? ¿Qué designa? ¿A qué hace referencia? ¿Cómo abordar esta escurridiza noción en el marco de la globalización?

A pesar de los extendidos intervalos de mutismo académico, la cultura popular como campo analítico ha estado presente en América Latina desde 1960 y sus abordajes han oscilado “desde su negación hasta las más entusiastas exaltaciones” (Ibarra, 1997: 78). Ante ello, el presente apartado se ha propuesto historizar y resaltar de forma resumida algunos enfoques teóricos provenientes de diversas disciplinas a partir de los cuales se ha estudiado lo popular en ésta y otras latitudes. Éstos nutrirán el análisis tanto de las prácticas cinematográficas populares como de aquellos factores extra cinematográficos, es decir, de aquellas relaciones materiales y simbólicas que se entretienen fuera del encuadre pero que han condicionado el surgimiento tanto de las audiovisuales populares como de los actores de violencia. Si bien puede pensarse que el debate sobre lo popular es trasnochado, se evidenciará a lo largo de los capítulos su actual vigencia y la necesidad de su permanente indagación.

Las culturas populares se han reconfigurado paulatinamente, sobre todo a partir de 1980, es decir, durante el último tramo de la globalización, sin embargo, muchas de estas reconfiguraciones han derivado en posturas reduccionistas que han oscilado entre la apología y el conservadurismo. Estas posiciones suelen expresarse a través de la metáfora del *flujo* de personas, mercancías y productos, no obstante, esta alegoría que aspira ser elocuente suele simplificar procesos marcados por la complejidad, ya que se convierte en un operador semántico vacío.

Más allá de esta consideración, la globalización no solo en su dimensión cultural sino también económica y política, ha permitido, junto a otros factores estructurales, la emergencia de circuitos paralelos de producción, circulación, exhibición y consumo de

audiovisuales populares, pero también ha posibilitado el surgimiento de nuevos actores de violencia.

En este marco, se ha edificado un cuerpo conceptual donde se hilvanan tres categorías analíticas (cultura popular, globalización y violencias), que se complementan entre sí y que marcan su pertinencia tanto para el estudio de las audiovisuales populares que se producen en Chone desde hace veinte años, como para el análisis de los viejos y nuevos actores de violencia en la zona, sobre todo de aquellos que se han dedicado a la práctica de asesinato por encargo. .

Esta intersección teórica permitirá adentrarse en un sustrato que problematizará ese juego histórico y permanente que tiene que ver con la incorporación/exclusión de la diferencia cultural, así como con la seguridad/inseguridad en territorios periféricos marcados por la débil presencia estatal.

Aproximación a las culturas populares

Se podría concebir, inicialmente, a la cultura popular en los términos que plantea Brooke Larson, es decir, como un campo analítico abierto y ambiguo que permite:

abarcar a toda una variedad de grupos de género, étnicos y ocupacionales, cuyas formas de vida, lealtades e identidades tendían a minar dicotomías preconcebidas (rural/urbano, campesino/ trabajador, indio/mestizo) [...] el término se refiere implícitamente a formas dominantes (y contendidas) de poder y significado [...] [la cultura popular] no puede conceptualizarse en términos de sus cualidades intrínsecas, sino que debe considerarse ‘en relación a las fuerzas políticas y cultura(les) que la comprometen’ (Larson, 2000: 40).

La reflexión de Larson –derivada de la intersección entre economía política, historia social y antropología– abarca un amplio espectro analítico que se aleja de bifurcaciones reduccionistas; a su vez, no admite un abordaje de lo popular a partir de propiedades esenciales. Su concepción de la cultura popular, enraizada en la realidad latinoamericana, habla de posiciones relacionales que se gestan en un campo histórico de poder donde se entretajan fuerzas sociales, políticas, culturales y económicas.

Larson deja entrever que la cultura popular forma parte de un debate histórico y epistémico que de alguna manera, como señala Oscar Blanco (2000), gira en torno a las tensiones entre lo oficial (cultura de élite, cultura oficial, clase hegemónica) y lo popular (cultura no oficial, cultura popular, clase subalterna).

Los (des)encuentros entre lo oficial y lo popular hallaron en el enfoque de la circularidad cultural una de las iniciales entradas teóricas en el estudio sobre cultura popular. Su punto de despegue fue el análisis que Mijail Bajtin realizara sobre la obra de Francisco Rabelais y su vinculación con una milenaria cultura cómica (paródica) popular, con el propósito de revelar “su valor como concepción del mundo y su valor estético” (Bajtin, 2003: 51). Si bien desde la perspectiva de Bajtin hay una contraposición entre una cultura letrada oficial y una cultura popular oral, en sus planteamientos se hace explícito una apropiación de códigos y símbolos de la cultura oficial por parte de la cultura popular y viceversa. Con ello da cuenta de un proceso de interacción entre culturas.

La influencia recíproca entre la cultura oficial y la cultura popular, en cierto modo, también se rastrea en la obra *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg, quien con una perspectiva distinta a la de Bajtin, busca que lo popular hable sin intermediarios a través de la voz del molinero Menocchio. Así, “la abrumadora convergencia entre la postura de un humilde molinero friulano y las de los grupos intelectuales más refinados y conscientes de la época” (Ginzburg, 1999: 10), posiciona nuevamente a la circularidad cultural como eje transversal en el estudio sobre lo popular.

La circularidad cultural plantea que la cultura popular no existe fuera del gesto que la suprime (Ginzburg, 1999), de aquí que la importancia de este enfoque radique en la posibilidad de “examinar el concepto «cultura popular» y su relación con otros como «pueblo», «clase subalterna», «clase dominante», «folklore» y «cultura tradicional»” (Espinal, 2009: 225).

La noción de apropiación adquiere relevancia dentro del enfoque de la circularidad cultural y dentro de las perspectivas sucedáneas. Como evidencian desde distintas aristas los estudios de Bajtin y Ginzburg, hay un proceso que reconfigura y transforma códigos provenientes de distintas esferas sociales e institucionales, locales y globales.

Sin embargo, se debe tener en cuenta que la apropiación en particular y la circularidad cultural en general no están exentas de tensiones y conflictos, es decir, de esos gestos que buscan suprimir sobre los cuales se refería Ginzburg. En este punto, los aportes de Antonio Gramsci al estudio de la cultura popular son significativos y estriban en abordar lo popular desde una perspectiva de clase y hegemonía. Por un lado, Gramsci

hace del concepto de hegemonía un eje central de su reflexión. Desde su perspectiva, las clases dirigentes buscan imprimir una dirección a la vida social a través de la coerción (y sus aparatos jurídicos y políticos), pero también a través de la hegemonía, es decir, del “consenso activo o pasivo” de las clases subalternas, como resultado de “las relaciones orgánicas entre Estado o sociedad política y sociedad civil” (Gramsci, 2000: 182).

Además, al distinguir las clases dirigentes de la “masa popular-nacional”, permite identificar dos esferas que tienen cierta filiación con lo planteado por Bajtin y Ginzburg, sin embargo, Gramsci toma distancia al abordar los grupos hegemónicos y los grupos subalternos o populares desde la heterogeneidad, con lo que da cuenta de una pluralidad social que está lejos de dividirse en dos bloques monolíticos y compactos.

De esta forma, en lo popular (subalterno) y en lo oficial (hegemónico) existe una diversidad de posturas caracterizadas “por la disputa, la lucha y la discusión” (Roseberry, 2000: 219). Esta consideración será importante ya que evitará caer en esencialismos respecto a los actores sociales del cine y la violencia.

Desde una mirada antropológica, otro de los aportes de Gramsci para el estudio de la cultura en general y de la cultura popular en particular es, siguiendo a Kate Crehan (2002: 208), concebir a las culturas como el producto de una historia específica, como entidades siempre fluidas y en proceso de transformación; por ello, cuando se habla de una cultura –popular en este caso– es necesario recordar que su carácter particular depende de los lugares concretos y el momento histórico que es objeto de nuestra preocupación. Este planteamiento será fértil en la medida que permitirá relacionar las audiovisuales populares con los procesos y actores de violencia que han estado presentes en el cantón y la provincia desde el surgimiento de la república. Si bien en los últimos años han emergido desde distintas periferias simbólicas y geográficas de Ecuador un conjunto heterogéneo de audiovisuales populares, hay una serie de particularidades contextuales e históricas de Chone que, como se verá, han condicionado las temáticas abordadas.

Un segundo enfoque proveniente de la sociología y que, con ciertos matices, puede ser útil para el presente trabajo es el de la reproducción cultural. Pierre Bourdieu es quizá su máximo exponente, pues su comprensión de lo popular a través de su teoría

de los campos y el concepto de *habitus* permite adentrarse en un ámbito analítico que señala formas de reproducción y distinción social.

Bourdieu señala que las prácticas están marcadas por dos elementos. Por un lado, el *habitus* entendido como “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles [...] predisuestas para funcionar como [...] principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones” (Bourdieu, 1991: 94). Por su parte, el campo es entendido como un microcosmos que posee reglas de juego propias, donde los distintos tipos de capital (cultural, económico, simbólico, social) son desigualmente distribuidos, es decir, un espacio en permanente conflicto por las distintas posiciones que ocupan los agentes dentro de él, quienes a su vez buscan apropiarse de un capital específico o bien redefinirlo, con la finalidad de cambiar las reglas de juego que norman al campo (Lahire, 2005: 31-32).

En este sentido, William Roseberry habla de “campo de poder” en términos que tienen cierta filiación con los planteamientos de Bourdieu, sin embargo, hace mayor énfasis en las tensiones y conflictos latentes en él y en una mayor capacidad de agencia social. En sus palabras, “la ventaja del concepto de campo es que concibe las posiciones estructurales relacionamente y que se percibe que las relaciones están marcadas por tensiones y fuerzas [...] la estructura está, por así decirlo, en acción y surge de la acción” (Roseberry, 2000a: 84).

De estas conceptualizaciones se deriva una mirada hacia lo popular cuyo valor estriba en desentrañar “los procesos constitutivos de la dominación simbólica en su vínculo con las desigualdades en las condiciones de vida [...] aporta elementos que permiten comprender las culturas populares como construcciones complejas asentadas en unos sujetos sociales inscritos en relaciones de dominación” (Debanne y Meirovich, 2010: 70). Sin embargo, dado que en los planteamientos de Bourdieu hay cierta rigidez que solo admite de forma reducida ciertos puntos liminales y una baja capacidad de negociación entre lo popular y lo hegemónico, es necesario adoptar una postura que permita, por un lado, entender las lógicas de reproducción y distinción en el tema del presente estudio, pero a su vez que aborde las posiciones que estas entidades ocupan dentro de un campo de poder desde una perspectiva relacional. En este punto el concepto de negociación se torna útil para analizar “las interacciones que tienen lugar entre las formas de ver el mundo de las élites y las capas populares” (Burke, 2010: 97).

La teoría de los campos permitirá ubicar a las cinematografías populares choneras dentro de una esfera más amplia, es decir, el campo cinematográfico nacional.

Por último, un tercer enfoque se ancla en la perspectiva de la hibridación cultural. La globalización trajo consigo una serie de problemas para pensar la cultura popular, de aquí que en aquel contexto –aparentemente nuevo– no tardaran en surgir interpretaciones sobre las dinámicas culturales.

La genealogía del concepto de hibridación es posible rastrearla en la noción de transculturación, acuñada por el antropólogo Fernando Ortiz, misma que “enfatisa el «toma y daca» presente en toda relación intercultural” (Mosquera, 1999:64). Néstor García Canclini (1989), antropólogo argentino que ha abanderado este enfoque en América Latina, elogia una circulación global de productos culturales, proceso que devela las interacciones entre lo culto (lo elitista), lo masivo (los productos mediáticos) y lo popular (relacionado con las costumbres y las etnias)

Sin embargo, en los planteamientos de García Canclini hay una disolución de las relaciones de poder latentes en todo intercambio cultural, puesto que borra de un plumazo las tensiones presentes en los enfoques precedentes. Es decir, la crítica a este enfoque radica en su omisión de esas “nuevas geografías de la centralidad y la marginalidad” (Sassen, 2011: 36) que se rearticulaban a partir de la globalización, las mismas que –más allá de la participación de sectores subalternos en el mercado de bienes simbólicos gracias al abaratamiento de la tecnología digital y la apertura de canales alternativos para la circulación y difusión de sus productos culturales, como evidencia el caso del presente trabajo–, dificultan la valoración de las prácticas culturales y las manifestaciones estético simbólicas provenientes desde los márgenes del Estado, puesto que no develan una modificación en los *habitus* y *cánones* de apreciación socioculturales: éstos simplemente han adoptado un nuevo rostro.

De aquí que ese ‘mutuo saqueo’ entre culturas sea útil en un plano descriptivo (Salman et al., 1999), mas no explicativo, pues la circulación, interacción y apropiación en el análisis de la cultura popular debe entenderse como esas “transformaciones, reducciones, agregados propios de todo proceso de traducción, un proceso que no deja de producir la tensión propia de la lucha” (Zubieta, et al, 2000: 48).

Este breve recorrido teórico en torno a las culturas populares, permite anclar el presente abordaje de lo popular en nociones derivadas de las distintas disciplinas

sociales y que desde nuestra perspectiva pueden ser complementarias. Así, la heterogeneidad en lo popular, el campo de poder en el que se inserta, la hibridación en su vértice descriptivo, entre otras nociones, se sumarán al inicial enfoque planteado por Brooke Larson, el mismo que también se nutrirá de los planteamientos de Johannes Fabian (1998: 3), quien concibe la cultura popular no como una entidad que posee un estatus ontológico, sino como estrategias discursivas que están marcadas por cuestiones de poder. Desde la perspectiva de Fabian, al hablar de cultura popular no solo se aborda un campo analítico y heurístico, sino que se hace referencia a prácticas reales de vida que están envueltas en relaciones e intereses políticos.

Parafraseando la reflexión de Fabian (1998: 3), enraizada en el contexto poscolonial africano, la cultura popular es un proceso en el cual se reconoce la copresencia de la modernidad y la tradición –sin que ello signifique una interacción atemporal–, que se traduce en transformaciones culturales. Y en este sentido señala que el estudio de la cultura popular permite redescubrir, en situaciones poscoloniales, una libertad de la creatividad popular que, mirada desde la teoría cultural, sólo podría ser vista como expresión demasiado precaria basada en imitaciones, semejanzas o caricaturas de la cultura.

Economías audiovisuales populares y antropología de los medios de comunicación

La cultura visual, misma que está inserta en el espectro más amplio de la economía audiovisual, da cuenta de un campo analítico, teórico y metodológico que emerge como contraposición a los relatos eurocéntricos, teleológicos y lineales de la historia del arte, y que surge de las limitaciones que suponen sus conceptos para pensar prácticas culturales que no se ciñen a sus cánones. María del Carmen Suescún se refiere a la cultura visual como el estudio de “toda representación simbólica visual, su capacidad denotativa, connotativa y descriptiva”, que implica la definición de “qué es lo que constituye como tal, para quién y en qué circunstancias” (Suescún, 2002: 199). Esta entrada permite establecer una conexión entre lo visual y lo cultural, es decir la manera en que las producciones simbólicas se gestan y son dotadas de significados por sujetos en contextos específicos.

No obstante, la conceptualización de Suescún, si bien rebasa el análisis textualista (las formas y contenidos de lo visual o audiovisual), tiene limitaciones que

quedan evidenciadas a partir de los planteamientos de Matthew Rampley, quien ve la necesidad de “una antropología de la imagen que se base en un estudio etnográfico de las representaciones” (Rampley, 2005: 205) y que en el caso de la presente investigación se materializará en la aproximación etnográfica hacia los actores de violencia y a la práctica de asesinato por encargo, temas que son representados en los audiovisuales choneros. Sin embargo, los análisis de Suescún y de Rampley prescinden de un estudio de la economía visual, es decir, de la producción, circulación, exhibición, consumo y posesión de imágenes y representaciones, en este caso de audiovisuales.

En este sentido, los aportes de Fernando Hernández (2005: 25-28) son significativos pues permiten: 1) entender que las imágenes evidencian campos de disputa; 2) pensar que las imágenes ofrecen versiones concretas de categorías sociales como género, clase, raza, sexualidad, entre otras; 3) comprender que las maneras de mirar varían de acuerdo al sujeto que observe las imágenes; 4) situar a las imágenes visuales en un concepto amplio de cultura; y, 5) considerar a la imagen como un lugar de resistencia y reacción. Esta perspectiva amplía el espectro analítico y será fértil en la medida que permitirá pensar lo visual y lo audiovisual como campos relacionados con factores de orden cultural y material, pero también como terrenos que son disputados por distintos actores sociales. Además, engloba un elemento central dentro del presente trabajo: la economía audiovisual.

Deborah Poole, quien estudia la reconfiguración de la categoría de raza a partir de las tecnologías modernas de la imagen, enmarca la cultura visual –a la cual entiende como las “relaciones y sentimientos que dan significados a las imágenes” (2000: 16)– dentro de un espectro de estudio más amplio, es decir, dentro de una economía visual. Este concepto permite “pensar en las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos” (Poole, 2000: 16). Encuadrado en una perspectiva sistémica, dentro de la cual la visión es un campo organizado en el que se gestan “relaciones sociales, desigualdad y poder” (Poole, 2000: 16), este concepto también permite pensar las culturas visuales desde una perspectiva política y de clase, comprendiendo sus conexiones con los flujos y canales nacionales y globales a través de los cuales transitan las imágenes. Por ello es pertinente hablar de “culturas visuales que ocupan lugares hegemónicos y subalternos” (León, 2010: 49) y no solo de una cultura

visual. Lo que permite sostener que no todas las culturas visuales son las mismas a pesar de estar, de un modo u otro, conectadas.

Poole identifica tres principios de la economía visual: 1) individuos (instituciones o personas) y tecnologías que producen imágenes, 2) Circulación de mercancías (imágenes como objetos visuales), y 3) Los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes se aprecian, interpretan y se les asigna un valor (Poole, 2000:18-23). Como plantea la antropóloga, se trata de “dejar de lado la cuestión del significado de las imágenes específicas para preguntarnos cómo es que aquellas adquieren valor” (Poole, 2000:19).

Para ello, basada en las teorizaciones de Karl Marx, la autora distingue dos valores: de uso y de cambio. El primero de ellos alude a la utilidad que se les asigna a las imágenes. Esta perspectiva tiene cierta filiación con los planteamientos de Michel de Certeau (2000), quien da cuenta de cómo en los intersticios de la cotidianidad de la cultura popular se dan operaciones de apropiación y uso a partir de las representaciones simbólicas que circulan a través de diversos soportes mediáticos y culturales. Por su parte, el valor de cambio da cuenta de cómo las imágenes “adquieren valor a través de los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio” (Poole, 2000: 20).

Es claro que Poole trazó sus planteamientos para estudiar un momento histórico en el cual los dispositivos tecnológicos y audiovisuales (como el cine y la televisión) no tenían el crecimiento vertiginoso ni el impacto que tienen en la actualidad. Sin embargo, sus apuntes teóricos trasladados al campo analítico de esta investigación permitirán establecer el valor de uso que los actores locales le otorgan a las cinematografías de la violencia, así como analizar la economía audiovisual de estas prácticas populares y las formas en que distintos tipos de violencia han incidido en su configuración y reconfiguración.

El valor de uso establecido por Poole, así como las discusiones en torno a las economías audiovisuales populares, se encuadran y tienen una fuerte filiación con el debate de la antropología de los medios de comunicación. Para ello, es necesario entender que en la actualidad los medios “constituyen las rucas del mundo moderno” (Thompson, 1998: 26), ya que tienen la misma importancia que otras instituciones como la ley, la religión, la política o la economía (Askew y Wilk, 2002: 10), y porque, de

hecho, los medios están arraigados en estas instituciones y se entretajan de forma variada con los sistemas sociales, políticos y económicos (Dickey, 2013). Estos planteamientos adquieren relevancia en un contexto como el de Chone, ya que, como se verá, ante las bajas tasas históricas de escolaridad y en un clima de analfabetismo funcional los medios visuales y audiovisuales han adquirido una importancia muy marcada.

Entonces, se trata de entender cómo los medios inciden en la vida de una forma más definicional que directiva (Curran, 2005:170), los modos en que “las personas crean y utilizan medios de comunicación” (Dickey, 2013), las formas en las que los individuos negocian con los contenidos simbólicos de los medios y cómo con ello se suscita una reestructuración en la socialidad (Thompson, 1998: 26). En definitiva, se trata de ver en qué modo los medios en general y el cine en particular están presentes en la vida cotidiana de las personas (Ardévol et al., 2008: 9).

En este marco es imprescindible pensar en las cinematografías populares como dispositivos que producen subjetividades en torno a la violencia, ya que al representar realidades locales intervienen –directa o indirectamente– en la relación de los sujetos con su ciudad y sus problemáticas. (Haynes, 2009: 73-97). Al poner en juego imaginarios colectivos sobre procesos de modernización urbana, sus miedos, inseguridades y tensiones, las cinematografías populares estimulan sensibilidades que modifican la relación de las personas con la urbe (Peris, 2009: 59).

La antropología de los medios vinculada a la economía audiovisual permitirá entender cómo las cinematografías choneras –que si bien son narrativas ficcionales basadas muchas de ellas en hechos reales–, constituyen dispositivos simbólicos a través de los cuales se construyen subjetividades que condicionan las relaciones de los sujetos con sus problemáticas locales, sobre todo alrededor del asesinato por encargo que en el cantón se condensa en la figura tradicional del destajero y en la figura moderna del sicario.

Globalización y cultura: pensar en los márgenes/ pensar desde los márgenes

Lejos de ser un fenómeno contemporáneo, la globalización y la idea de que “todos habitamos un mundo” en el que se conectan una multiplicidad de procesos situados en

diversos lugares geográficos, es aplicable tanto al presente como al pasado (Wolf, 1997 [1982]: 15), pues una serie de procesos sociales y prácticas culturales han estado, de un modo u otro, conectados e interrelacionados históricamente.

No obstante, es a partir de la paulatina transición del modelo fordista hacia un modelo permeado por la desterritorialización, sumada al contexto de la guerra fría y la caída del muro de Berlín, que se evidencia una vigorización de procesos que enmarcados en la expansión del capitalismo, se caracterizan, entre otros elementos, por la circulación de información, mercancías, capitales, símbolos y personas.

Este nuevo proceso se define por la reestructuración del entendimiento de las relaciones sociales ya no bajo una perspectiva mono causal, sino bajo la consideración de que éstas son polimorfos (Harvey, 1998: 23) y que ante su actual dislocación y reconfiguración suscitan un marco global percibido como rizómico y hasta esquizofrénico (Appadurai, 2001: 42). Esta reestructuración, tanto de las prácticas sociales como de la modernidad, trajo consigo el reto de repensar el capitalismo y esa noción ambigua y problemática que es la cultura.

Respecto al capitalismo, el proceso de desterritorialización generado por la globalización suscitó la emergencia de una suerte de fábricas globales que extendieron sus redes de producción y profundizaron la división social y sexual del trabajo (Collins, 2003). La desterritorialización, en el marco del ascenso del neoliberalismo, significó un debilitamiento del Estado –la reducción de sus competencias, la flexibilización de la regulación laboral, entre otros factores–, lo que posibilitó forjar el escenario propicio para que las compañías transnacionales ampliaran su cadena de producción a lugares otrora impensados.

No obstante, la desterritorialización también está ligada a la creación de imaginarios colectivos hegemónicos que traspasan las fronteras y que se difunden rápidamente a través de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de información. Este proceso habla de un parcial descentramiento de aquellos referentes de identidad como son el territorio y la cultura, fenómeno que implica una redefinición de las posiciones y conceptualizaciones que se han trazado en torno a la cultura, la nación y el Estado, y que llevan el debate más allá del plano económico-productivo.

Los planteamientos precedentes evidencian dos caras de un mismo fenómeno. M. Kearney, tras una revisión exhaustiva sobre los debates contemporáneos sobre la

antropología de la globalización, sintetiza estos dos procesos simultáneos e interconectados al hablar de transnacionalismo y globalización. Desde su perspectiva, lo transnacional, como dimensión política e ideológica, hace referencia a “proyectos culturales y políticos de los estados-nación en la medida que ellos rivalizan por la hegemonía en las relaciones con otros estados-nación, con sus ciudadanos y ‘extraños’”. Por su parte, la globalización, que desde su perspectiva es de orden más universal e impersonal, implica “un proceso más abstracto, menos institucionalizado y menos intencional, que ocurre sin referencia a las naciones, por ejemplo, los desarrollos tecnológicos en comunicación internacional de masas y la dinámica impersonal de la cultura global popular y de masas, las finanzas globales y el contexto global” (Kearney, 1995: 2).

Es claro que la división entre transnacionalismo y globalización que realiza Kearney responde a una necesidad de abstraerse de la realidad para dotar de fuerza explicativa a dos procesos que, desde la economía política, son indisociables. Abordar separadamente el transnacionalismo como proceso político-ideológico que busca hegemonía y la globalización como proceso más abstracto, descentrado e impersonal es, quizá, un reduccionismo.

Ante ello, el presente trabajo realizará una aproximación teórico-metodológica que pretende, parafraseando a Lynn Morgan (1987: 132), abordar desde una perspectiva macro analítica, crítica e histórica, la distribución desigual de capitales en los dos temas de estudio, focalizando la atención en la estratificación y/o jerarquización social, económica y estética que ellos evidencian o suscitan, misma que se enmarca en un complejo haz de relaciones sociales signadas por el capitalismo y una modernidad colonial. Y es que, como señalan Ramón Pajuelo y Pablo Sandoval, “no resulta posible entender la diversidad cultural y la globalización por fuera del marco más amplio de las relaciones de poder existentes en la realidad” (Pajuelo y Sandoval, 2004: 22), de aquí que esta perspectiva permitirá abordar también las dimensiones materiales del tema planteado.

La comunicación ha ocupado un lugar central en las reflexiones en torno a la globalización. De hecho, como afirma Kearney, hay un giro revisionista tendiente a remarcar un pluralismo cultural que está “explorando las dinámicas de los medios en un

mundo en el que la distinción entre centros y periferias se ha disuelto ampliamente respecto a los medios de producción” (Kearney, 1995: 9).

En el caso que nos ocupa, el abaratamiento de costos de la tecnología digital – sobre todo de los dispositivos para la producción y reproducción de imágenes– ha provocado la difuminación de los márgenes que otrora encerraban a la actividad cinematográfica como una práctica privilegiada. En este sentido, Santiago Alfaro, estudiando el caso peruano, señala que los audiovisuales populares surgen, en gran medida, debido a una saturación del mercado tecnológico interno chino, proceso que suscitó la exportación masiva y a bajo costo de dispositivos de grabación y reproducción de imágenes a varias regiones como África, parte de Asia y América Latina (Alfaro, s/f). De esta forma, los sectores populares al tener un mayor acceso a cámaras de filmación y dispositivos como el VCD y el DVD han fragmentado parcialmente la relación paternalista entre productores y consumidores.

Ante la imposibilidad de difundir sus audiovisuales en los circuitos oficiales de proyección cinematográfica, han visto en el mercado informal (piratería) una opción para comercializar sus cintas. La proliferación de la piratería como alternativa legítima de subsistencia ha posibilitado un mayor acceso a bienes culturales como películas, música, programas de ordenador, entre otros. Así, el mercado informal de productos simbólicos, paralelo al institucional/formal, se presenta como opción que permite un mayor acceso a los derechos de cultura, información y educación.

Al no ser reconocidas plenamente por la oficialidad cultural y el Estado, estas expresiones estético simbólicas populares han debido abrirse paso a través de canales de comercialización y difusión también de corte popular. Se podría decir que quienes producen y quienes consumen estas cinematografías forman parte de lo que Gustavo Lins Ribeiro (2007) denomina globalización popular: un amplio entramado comercial de unidades geográficamente dispersas por el globo –en ocasiones basadas en sistemas de parentesco y etnicidad–, que están interconectadas con otras unidades a través de flujos de información, personas, mercancías y capital. Si bien no busca echar abajo el capitalismo global, la globalización popular resulta un fenómeno incómodo para las élites económicas, políticas y culturales de cada Estado-Nación.

Es importante considerar la dimensión económica de este fenómeno, puesto que la industria del cine popular se basa en estructuras y redes informales que han llegado a

facturar decenas de millones de dólares en regiones como la India o África (Künzler, 2009: 50), lo que permite hablar de un lento proceso de sustitución de importaciones, de abajo hacia arriba, en la rama de las industrias culturales, pues se reducen las importaciones de audiovisuales foráneos para generar una producción audiovisual popular a gran escala.

Uno de los procesos anexos a esta circulación paralela popular es la visibilidad que adquieren los grupos que las producen, pues a pesar de la exclusión y la desigualdad logran transmitir sus contenidos simbólicos a personas distantes en el espacio y en el tiempo. Así, la ‘revolución tecnológica’ ha permitido la emergencia y visibilidad de nuevos actores y formas de comunicación, puesto que diversos grupos sociales se han dedicado a la producción de videografías –comunitarias, de registro, de espectáculo, de contra información y de difusión masiva– para la educación, la cultura y el desarrollo (Roncagliolo, 1996: 53). Además, estos actores han utilizado la tecnología con la finalidad de intervenir la realidad, resolver sus conflictos o construir memorias locales a partir de ciertos acontecimientos que colectivamente han sido valorados como importantes (Zamorano, 2009: 259-285). De igual forma, al producir narrativas audiovisuales y al elevar a un plano simbólico las historias, relaciones de poder y conflictos locales, estos grupos han generado estrategias para “preservar el territorio de los proyectos multinacionales y fortalecer la identidad tradicional y contemporánea” (Córdova, 2011: 102). Además, la disponibilidad de la tecnología digital y la proliferación del video a escala masiva les ha permitido generar “estrategias más eficaces de auto representación y de supervivencia cultural, tanto en el nivel nacional como en el global” (Appadurai, 2001: 203), a través de una circulación que trasciende las fronteras del Estado-nación.

Pensar en una industria cultural surgida y anclada en sectores y actores populares, como han señalado estudios precedentes, permite reflexionar sobre el despliegue de sensibilidades, gustos, modos de vida, estéticas y éticas –una “cholicación” de la cultura– que se contraponen a las estéticas y éticas propuestas por las élites y el Estado (Alfaro, 2006: 148-149). De aquí la importancia de pensar las cinematografías populares como narrativas audiovisuales que “negocian la presencia de las minorías [...] que forman [...] parte del tejido social del país y cómo vehiculan o rechazan la diferencia” (Martin, 2009: 192). De esta forma queda claro que lejos de ser

inocuas, las cinematografías populares constituyen una disonancia dentro del macrocosmos social, por ello la necesidad de vincularlas con el Estado-nación.

En este sentido, es necesario entender que el Estado lejos de ser una entidad ubicua, supra humana y neutral, es un proyecto ideológico que –derivado de una pugna de fuerzas políticas, sociales, económicas y culturales– busca enmascarar los intereses y preocupaciones particulares de diversos actores y encubrirlos tras románticos presupuestos de imparcialidad, justicia y ecuanimidad. (Abrams, 2000: 81). El Estado, como proyecto ideológico, aspira legitimidad y busca hegemonía, por ello el conflicto es uno de sus rasgos característicos y definitorios.

Hay que recordar que estas prácticas audiovisuales populares han emergido desde los márgenes del Estado-nación. Estos márgenes si bien aluden a una posición geográfica periférica, no se limitan a ella. Siguiendo los planteamientos de Veena Das y Deborah Poole (2008: 24-25), es posible señalar, tal como se verá en la investigación, que tanto las prácticas populares cinematográficas choneras así como las prácticas de los actores de violencia en el cantón se encuentran en los márgenes de legalidad oficial –en tanto se ubican por fuera del marco de la ley o bien negocian o disputan con ella– y en los márgenes de legibilidad estatal –es decir, de las prácticas escritas y los códigos institucionales.

Los párrafos precedentes abocan necesariamente a una discusión sobre las implicaciones que estos fenómenos tienen para la nación. Por ello, resulta indispensable una visión crítica de los planteamientos de Benedict Anderson (2000: 23-25), quien bajo una perspectiva armónica concibe a la nación como una “comunidad política imaginada”, que a pesar de las desigualdades y de la anonimidad entre los sujetos que la componen, se basa en nociones de unidad, horizontalidad y comunión.

El enfoque verticalista de Anderson –puesto que la nación es pensada por las élites desde arriba hacia abajo– resulta problemático ya que, como señala Partha Chatterjee, se basa en la concepción de un tiempo homogéneo y vacío que implica “la idea de un mundo único [...] porque la problemática del capitalismo y la modernidad es abordada desde una sola perspectiva”, frente a lo que propone un “tiempo heterogéneo de la modernidad” (Chatterjee, 2008: 116). En la misma línea, Homi Bhabha plantea una “aprehensión del tiempo ‘doble y dividido’” en los estudios sobre nación y cultura (Bhabha, 2010: 390). Por su parte, Claudio Lomnitz critica, entre otros elementos, esa

“camaradería horizontal profunda” que Anderson atribuye como signo de pertenencia a una nación (Lomnitz, 2009: 336-342), puesto que la nación es una construcción cultural basada en la jerarquización de la heterogeneidad (ciudadanos y bienes simbólicos de primera y segunda clase).

Es claro que el estudio de las audiovisualidades populares demanda una ampliación de la mirada, un enfoque que permita entender sus temáticas, técnicas y estéticas ubicándolas en el terreno extra-cinematográfico, es decir, en los contextos micro y macro políticos, económicos, sociales y culturales en los que se insertan. En este caso, los contextos, lejos de ese tiempo homogéneo y vacío, se han inscrito en la multitemporalidad de una modernidad periférica donde, como se constatará, hasta hace pocos años ha imperado la autoridad de la tradición.

Violencias, globalización y asesinato por encargo

La historia de América Latina ha estado atravesada por la violencia, sin embargo, sus actores se han modificado paulatinamente y sus racionalidades no han operado de la misma forma en el pasado que en el presente. Siguiendo a Dirk Kruijt (2009), se podría señalar que los actores de violencia se modificaron a partir del entrecruzamiento de un conjunto de factores estructurales como la globalización económica, la creciente marginalidad de amplios sectores poblacionales, la transición de las dictaduras regionales a regímenes democráticos, las múltiples reformas agrarias del siglo XX, la pauperización y la dilatación de la brecha social a partir de las políticas de ajuste estructural impulsadas por el neoliberalismo, el exponencial crecimiento de circuitos económicos y de prácticas informales, la reducción del margen de acción estatal en territorios donde su presencia ya era débil, la pérdida de legitimidad de las instituciones gubernamentales, la privatización de la seguridad y la rentable pirotécnica lanzada por los medios de comunicación en torno a la violencia, entre otros.

Según el enfoque de Kruijt, las condiciones mencionadas posibilitaron una oscilación pendular desde los actores estatales de violencia (grupos políticos y dictaduras militares) hacia los actores no estatales de violencia (crimen organizado, pandillas, narco-economía). Sin embargo, su perspectiva evolutiva e historicista deja de

lado la posibilidad de que estos actores puedan coexistir en espacialidades y temporalidades específicas.

Sin duda, los factores mencionados han incidido decisivamente en la emergencia de nuevos actores de violencia, no obstante, el enfoque causal planteado por el autor prescinde de las especificidades de cada contexto, de las relaciones sociales a partir de las cuales surgen los fenómenos de violencia e inseguridad y de un análisis procesual que no se reduce a una linealidad evolutiva.

En este marco, ¿Cómo entender la violencia? Al igual que en otras disciplinas, la antropología ha ido posicionando a la violencia como un tema central de sus preocupaciones. Entre las aproximaciones hacia este fenómeno son pertinentes para la presente investigación los aportes de Philippe Bourgois, quien en diálogo con otras disciplinas y varios autores (Galtung, Bourdieu, Schepers-Hughes) establece una definición basada en cuatro rostros de la violencia:

1. La violencia política [que] incluye aquellas formas de agresión física y terror administradas por las autoridades oficiales y por aquellos que se les oponen, tales como represión militar, tortura policial y resistencia armada, en nombre de una ideología, movimiento o estado político [...]
2. La violencia estructural se refiere a la organización económico-política de la sociedad que impone condiciones de dolor físico y/o emocional, desde altos índices de morbilidad y mortalidad hasta condiciones de trabajo abusivas y precarias [...]
3. La violencia simbólica definida en el trabajo de Bourdieu como las humillaciones internalizadas y las legitimaciones de desigualdad y jerarquía, partiendo del sexismo y racismo hasta las expresiones internas del poder de clases. Se “ejerce a través de la acción del conocimiento y desconocimiento, conocimiento y sentimiento, con el inconsciente consentimiento de los dominados” (Bourdieu, 2000; Bourdieu y Wacquant, 1992)
4. La violencia cotidiana incluye las prácticas y expresiones diarias de violencia en un nivel microinteraccional: entre individuos (interpersonal), doméstico y delincuente. El concepto se ha adaptado del de Schepers-Hughes (1997), para centrarse en la experiencia individual vivida que normaliza las pequeñas brutalidades y terror en el ámbito de la comunidad y crea un sentido común o ethos de la violencia (Bourgois, 1991, citado en Ferrándiz y Feixa, 2004: 162-163).

Estas modalidades y *tipos* de violencia, como señalan Ferrándiz y Feixa (2004), lejos de ser excluyentes se ensamblan entre sí. La pertinencia de este enfoque para la presente investigación estriba en enlazar violencias que por lo regular suelen ser abordadas fragmentariamente. Por ello, el *enfoque de encadenamiento* que guiará este estudio supone analizar cómo “distintos tipos de violencia, usualmente pensados como fenómenos apartados y analíticamente distintos (por el lugar donde ocurren, por los

actores a los que pone en contacto, etc.), se vinculan y responden unos a otros” (Auyero y Berti, 2013: 94).

Esta perspectiva, donde se hilvanan distintas violencias, factores y elementos que facilitan su surgimiento y arraigo, permitirá superar visiones instrumentalistas y tecnocráticas y coadyuvará a situar las violencias en prácticas y experiencias individuales y colectivas, pasadas y presentes de personas del cantón. Como se verá, los encadenamientos no siempre se inscriben en una temporalidad inmediata, pues los tiempos en que se ejecutan los distintos tipos de violencia se acortan o dilatan en función de los actores y sus relaciones sociales, sin que ello signifique su desaparición.

Estos encadenamientos de las violencias deben ser leídos como la partitura invisible que subyace tanto en las cinematografías populares choneras como en los actores de violencia que muestran los filmes y que han operado en el cantón.

Sin duda, los audiovisuales choneros constituyen una fuente narrativa sobre la violencia en la medida que muestran y recrean la transición de uno de los varios actores de violencia presentes en la localidad y la región, me refiero específicamente a los ejecutores de la práctica de asesinato por encargo mediado por una remuneración.

Lejos de ser homogénea, esta práctica admite una serie matices analíticos que complejizan un debate anquilosado en el Ecuador, pues como ha señalado Carrión (2009) el asesinato por encargo forma parte de una realidad ausente y se encuentra eufemizado en los cuerpos legales bajo el rótulo de *asesinato agravado*.

Está claro que desde una perspectiva tecnocrática e institucional no se puede intervenir sobre una realidad que ha sido negada por las autoridades y las leyes, pues lo que no ha sido registrado, lo que se omite, se silencia o se relativiza bajo un juego de palabras, queda inevitablemente confinado a ser ese *secreto a voces* del cual se prescinde, a pesar de que los hechos demuestren lo contrario.

A pesar de ello, en Ecuador han sido insistentes los esfuerzos teóricos por aprehender esta realidad huidiza. Estas aproximaciones disciplinarias se han centrado principalmente en la vertiente moderna del asesinato por encargo: el sicariato. El sicariato, tal como señala Carrión (2009a), es un fenómeno que puede ser analizado desde dos aristas: por un lado, el sicariato profesional, que implica la articulación del ejecutor a un grupo delincencial altamente organizado; por otro, el sicariato social, que supone la resolución de conflictos cotidianos a través del asesinato por delegación.

Al igual que varios análisis enfocados en otras localidades de América Latina, se ha señalado que la presencia del sicariato en un territorio específico es síntoma de una desinstitucionalización del Estado o bien de su pérdida de legitimidad, ante la cual emergen grupos paralelos al orden y la ley que comienzan a regular las relaciones sociales y económicas (Pontón, 2009: 12). También se ha mencionado que el sicariato tiene modos particulares de operar –medios motorizados para su traslado, un perfil de la víctima establecido, así como un seguimiento minucioso de sus actividades y una lógica territorial para perpetrar el crimen (Carrión, 2009a)– y uno de ellos ha sido precisamente su representación o auto representación a través de soportes sonoros, escritos y audiovisuales (Schlenker, 2009).

Ante la ausencia de registros estadísticos oficiales en Ecuador, los acercamientos que se han realizado desde las ciencias sociales hacia esa ‘realidad ausente’ en la que se ha convertido el sicariato, se han basado principalmente en fuentes secundarias (periodísticas, literarias, sonoras, audiovisuales, teóricas), dejando de lado las fuentes primarias y una mirada histórica y antropológica hacia estos actores de violencia.

Por ello, el presente estudio recuperará las voces de quienes han ejecutado la práctica de asesinato por encargo, así como de aquellos actores sociales que han estado vinculados indirectamente a ella. De igual forma, este acercamiento se enmarca en una perspectiva diacrónica que entiende que las violencias, sus actores y racionalidades no pueden ser entendidas sin un análisis de las condiciones históricas de su surgimiento y desarrollo (Carrión, 2009b: 9).

Lo cierto es que el asesinato por delegación existe desde tiempos inmemoriales y que hunde sus raíces en matrices e intereses de orden histórico, cultural, político y económico. No me refiero solamente al asesinato por encargo ejecutado en contra de figuras políticas en distintas coyunturas históricas –García Moreno y Jaime Hurtado, por ejemplo–, pues estos homicidios además de haber quedado cubiertos por un velo de sospecha e impunidad al no ser investigados (Schlenker, 2012), han sido, hasta cierto punto, esporádicos. Me refiero enfáticamente a aquellas prácticas de asesinato por encargo que han tenido como epicentro otros escenarios que se alejan de los tradicionales núcleos productivos y políticos, como han sido históricamente en Ecuador las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. Estas prácticas, al gestarse en zonas periféricas donde ha sido débil la presencia estatal, tienden a formar parte de un ‘orden

de las cosas', paralelo a esa problemática noción de "bien común" que subyace en la gubernamentalidad y sus dispositivos de disciplinamiento (Foucault, 1999: 185).

Sin duda, el tejido conceptual edificado hasta el momento tendrá eco en los siguientes apartados. Dado que lo concreto es el punto de partida y llegada de este trabajo, el siguiente capítulo describe, expone e hilvana las particularidades de una provincia (Manabí) y un cantón (Chone), lugares que más que divisiones político administrativas, responden a una historia y a dinámicas socioeconómicas, culturales y políticas en común.

CAPÍTULO II

LOS MÚLTIPLES CONTEXTOS DEL CINE Y LA VIOLENCIA

Los proyectos de la imaginación que con frecuencia derivan en un bien simbólico tienen una trayectoria que con regularidad pasa desapercibida y a la cual se le asigna una mínima importancia. El texto suele opacar al contexto, cuando este último, al fin y al cabo, es el que lo define y lo marca. Las audiovisualidades populares que se producen desde hace veinte años en Chone son un ejemplo de ello, pues en lugar de reflexionar a profundidad sobre las imágenes que se concatenan en la pantalla se recurre a un fácil criticismo que, como apuntan León y Alvear (2009: 23), se condensa en exclamaciones de repudio: ‘¡Qué horror! ¡Qué ridículo! ¡Qué cholo!’

Ante la necesidad de trascender la opacidad de las apariencias y de romper con las impresiones inmediatas que encasillan y clasifican apresuradamente la diferencia, el presente capítulo sitúa las prácticas cinematográficas populares y los actores de violencia en una historia y un contexto específicos, el de Chone, un cantón que ha ocupado un lugar marginal en el país. Sin embargo, abordar la historia de la ‘supernova del cacao’ –apelativo con el que se lo conoce por su fugaz importancia durante el boom de la ‘pepa de oro’– aislándola de un contexto más amplio, en este caso el de Manabí, la provincia en la que se encuentra, resultaría un reduccionismo investigativo que haría más digerible el relato, pero que descomplejizaría los procesos vividos en la región, puesto que los acontecimientos políticos, económicos y sociales de Manabí han tenido eco en Chone y viceversa.

Este *montaje* de hechos regionales y cantonales busca ser un ‘brochazo’ sumamente amplio de la historia de Chone y Manabí, por ello la necesidad de elipsis, de cortes, que inevitablemente dejarán de lado algunos detalles para no perder de vista el conjunto. Los recurrentes fenómenos de violencia en la provincia y el cantón, así como las características y matices de la cultura popular en la zona, junto a una precisión del perfil sociodemográfico de Chone serán algunos de los temas que se abordarán; sin embargo, algunas omisiones de este capítulo serán tratadas en el relato etnográfico. Más allá de estas consideraciones, esta sección constituye un insumo capital que busca describir, exponer y analizar la estructuración de un mundo social que ha girado en torno a las actividades agrícolas y ganaderas y que ha suscitado la formación de

culturales populares –ese dolor de cabeza en los procesos de construcción de nación– que se extienden y reconfiguran en las cinematografías choneras.

La complejidad multicontextual, lejos de ser un apartado fácilmente prescindible, es algo intrínseco al problema trazado, de aquí que el presente capítulo busque ser un aporte que se mueva en las dimensiones de lo local, lo nacional y lo estructural.

Chone en Manabí, Manabí en Chone

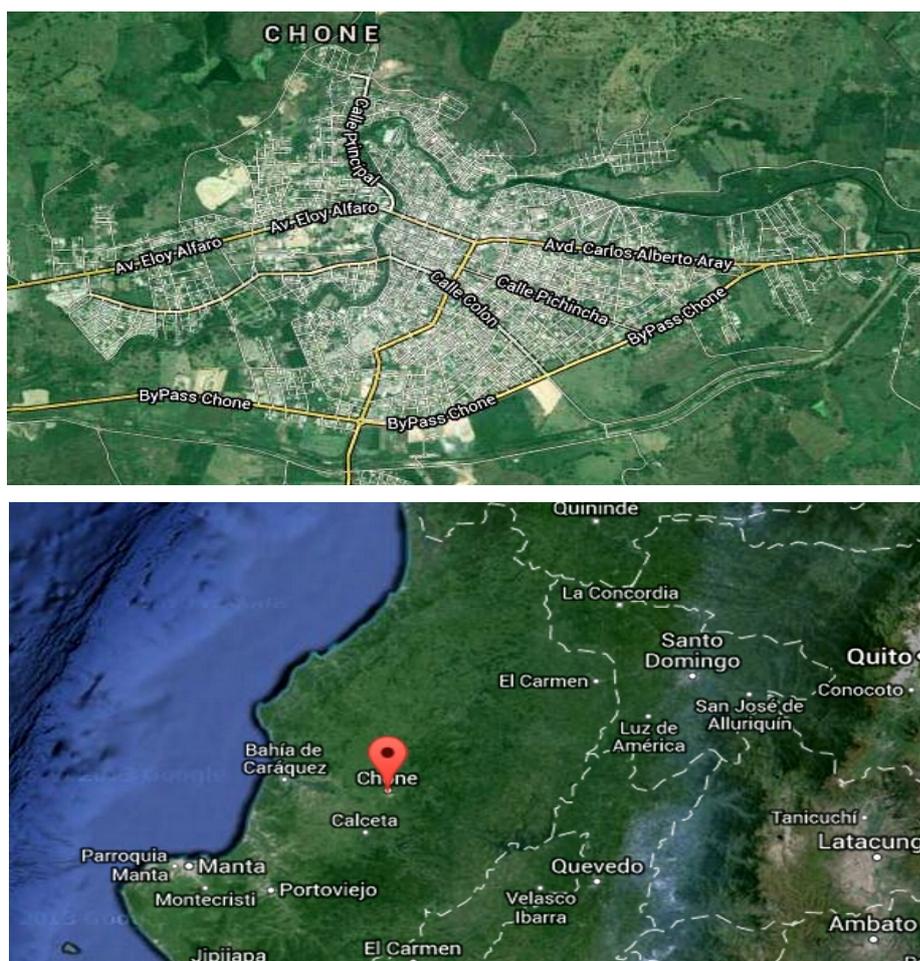
Al igual que todo el Ecuador, Manabí se ha caracterizado históricamente por su diversidad cultural y étnica, debido a las complejas civilizaciones y a las culturas precolombinas que se ubicaron en lo que hoy constituye el área provincial¹³. Como es sabido, la conquista española y el proceso colonial modificaron diametralmente la pluralidad de este perímetro costero y de sus complejas formas de organización y reproducción económica, política, social y cultural, ya que al despertar tempranamente el interés ibérico por su ubicación portuaria –que se tradujo en la pronta fundación de ciudades como San Gregorio de Puerto Viejo (1535) y la Villa de San Pablo de Manta (1565)– y por los metales preciosos encontrados en la zona –sobre todo oro y esmeralda, que eran el resultado de un intercambio comercial y no minerales que se hallaban fácilmente en yacimientos locales, lo que motivó posteriormente un desinterés fugaz por esta región–, se inició un proceso sistemático de etnocidio que entre 1526 y 1605, como señala Sanhueza (1996: 252), acabaría con el 90% de la población indígena.

¹³ Culturas aborígenes de compleja organización sociopolítica y económica se asentaron, en distintos períodos, en la actual provincia de Manabí, en el lapso del 6 000 A.C. hasta el 1 500 D.C. Así, los Chunos, Ñauzas, Jama Coaque y Tsáchilas ocuparon la zona nororiental de la provincia, es decir, los actuales cantones de Chone, Flavio Alfaro y El Carmen. En la zona noroccidental, es decir, en los cantones de Sucre, San Vicente, Jama y Pedernales, se ubicaron los Caras, Bahía, Jama Coaque y los Atacameños. En los cantones de Portoviejo, Rocafuerte y Santa Ana, es decir en la zona del valle, se asentaron las culturas Valdivia, Machalilla, Chorrera y Pichotas. En la zona centro occidental, es decir, en los cantones de Manta, Montecristi y Jaramijó, se ubicaron los Manteños y la tribu nómada Jaramijó. La zona del valle adentro, es decir, los cantones de Tosagua, Junín, Bolívar, Pichincha, 24 de Mayo, Olmedo, Zona Sur, Jipijapa, Puerto López y Paján, fue ocupada por las culturas Cara, Tosagua, Manteña, Guangala, Machalilla, Chorrera, Valdivia, Xipixapas y Manteño-Huancavilca. Simplificando en sumo grado, se puede señalar que la cercanía del mar y los sistemas fluviales que atraviesan la actual zona de Manabí, produjeron interconexiones, conflictos e influencias recíprocas, endógenas y exógenas, entre las culturas mencionadas y otras ubicadas a lo largo del Pacífico.

Al igual que Manabí, el actual perímetro geográfico que ocupa el cantón Chone (Ver Imagen 2) tuvo una importancia residual durante el régimen colonial, ya que nunca tuvo un cabildo y la presencia de la iglesia católica fue débil.

Tras el inicial desencanto hacia la región y la abismal caída demográfica se realizaron reducciones de poblados indígenas para que se adscribieran a diversas actividades mercantiles, pues Manabí se convertiría de a poco en uno de los ejes marítimos más importantes del comercio lícito e ilícito durante el período de la colonia, sostenido en gran parte con Perú y el sur de Nueva Granada (Dueñas, 1991). Sin embargo, la afiliación étnica era combatida o eludida por los nativos, quienes se adentraban en los valles y bosques para constituir pequeños y dispersos caseríos.

Imagen 2



Fuente: Google Maps. Visita 9 de marzo de 2014 en <http://bit.ly/1GceK2B>. Chone, su centro urbano y su ubicación en la provincia.

Desde aquella época, Manabí se erige como “tierra airosa y gallarda” de “sangre bravía”, pues la insubordinación y la lucha fue el carácter con el que se insertaron los indígenas al proceso colonial que vivía la región. Este proceso se agudizó en el siglo XVIII e inicios del XIX, cuando ante abusos y perjuicios de autoridades que obligaban a un endeudamiento forzoso y frente a comerciantes que subvaloraban su trabajo, se levantaron voces rebeldes que buscaron modificar, en la medida de sus posibilidades, la jerárquica estructura colonial.

Si los intereses económicos coloniales en Manabí iban de la mano de los intereses políticos – ya que de esta forma era posible acceder a mejores tierras e incluso fundar ciudades–, éstos hallaron su contrapunto en las manifestaciones de desobediencia descritas. Claramente, esto impidió consolidar un macrocosmos social a la imagen y semejanza de la Corona.

Como señala Carmen Dueñas (1991: 20-23), durante el siglo XVIII la diversidad cultural se potenció nuevamente en aquel territorio llamado Portoviejo, que hoy constituye la provincia de Manabí; esto sucedió por la repoblación indígena, la inmigración interna y el aumento demográfico de blancos y mestizos. A su vez, las actividades comerciales se diversificaron y la agricultura y la ganadería cobraron mayor importancia sin que esto derivara en la conformación de una sólida clase terrateniente, pues al reducido número de grandes hacendados se sumaba una gran cantidad de pequeños propietarios de tierra que coexistían con el comercio étnico controlado por los indígenas, el mismo que convivía con la economía mercantil colonial hegemónica.

En este marco, surge la Villa de San Cayetano de Chone, en 1735, por decreto de la Real Audiencia de Quito. La constitución de esta parroquia eclesiástica, conformada inicialmente por un reducido poblado de mestizos, indígenas y migrantes provenientes de Europa, se dio por la necesidad de explotar el caucho (Zambrano, 2007: 47).

En Manabí, a pesar de que exiguos grupos de mestizos e indígenas accedían a privilegios que otros no tenían, se acentuaba una oposición hacia el régimen colonial tanto de indígenas, mestizos y de los propios españoles. Como señala Dueñas (1991: 24), al finalizar la primera década del siglo XIX y dado que grupos de nativos y mestizos estaban al tanto de la vida política nacional, se produce en 1816 un levantamiento en Jipijapa para que se cumpliera la abolición del tributo, decretada en

1811 y restituida cuatro años después. Ello se dio a pesar de las divergencias en el interior de los grupos sublevados, pues el tributo garantizaba ciertos privilegios ganados así como la reproducción étnica.

En el fragor de las luchas independentistas –ese intervalo de transición entre el régimen colonial y la naciente república–, Simón Bolívar crea bajo presiones políticas la provincia de Manabí en 1822. Posteriormente, en 1824, Manabí sería proclamada entidad política y administrativa adscrita al Departamento de Guayaquil, y dos años más tarde, en 1826, el propio Bolívar suprimiría la provincia alegando escasez de fondos públicos (Loor, 1969: 15). Ya bajo el tutelaje republicano y con la instauración de la Asamblea Constituyente en 1835, se instituye el régimen provincial cediendo a intereses políticos, económicos y a peticiones de manabitas que afirmaban “que Guayaquil los tiene abandonados, que no se preocupan de la provincia” (Loor, 1969: 19).

Según aquella división político-administrativa del Ecuador, Manabí estuvo conformada inicialmente por los cantones de Portoviejo, Jipijapa y Montecristi, y dentro de este último se encontraba la parroquia de Chone, territorio que se adscribiría a distintos cantones hasta el último quinquenio del siglo XIX, cuando alcanzaría su cantonización.

La importancia secundaria otorgada a Manabí durante el régimen colonial tomaría un giro en el contexto republicano, pues su ubicación portuaria convertiría a la provincia en una región estratégica para la economía nacional. De esta forma, Manabí fue incorporada a la República en la segunda mitad del siglo XIX, debido a la “creciente vinculación de la Costa al comercio exportador de materias primas hacia los mercados internacionales” (Zambrano, 2007: 27).

Inicialmente con la paja toquilla, después con la tagua y la extracción de caucho, posteriormente con el cacao y finalmente con el café, las actividades productivas de la provincia giraron en torno a un modelo primario exportador que, a su vez, abría brechas de desigualdad estructural, pues no todos eran beneficiarios directos de las actividades productivas.

Las actividades mercantiles de Manabí y Chone despuntaron por un auge cacaotero que fue motivado por la demanda del producto por parte de la industria chocolatera de Estados Unidos y Europa. La bonanza económica vivida entre 1880 y 1920 a nivel cantonal, provincial y nacional, provocó el desplazamiento de la Sierra

ecuatoriana como eje económico y aumentó la brecha de desigualdad estructural¹⁴ en la Costa.

Como apunta Zambrano (2007: 44-48), durante el auge cacaotero se produjo una reconfiguración de las clases dominantes de Chone y Manabí: si la primera fase (1800 - 1860) se caracterizó por una burguesía comercial y un artesanado que emergieron en torno a actividades relacionadas con la paja toquilla, en una tierra que era explotada “bajo formas comunitarias y libre de usufructo”; en la segunda fase de corte agrícola (1860 - 1930) se da un proceso en el que se agudiza la concentración y privatización de la tierra –aunque no se eliminan ni las tierras comunitarias ni las pequeñas y medianas propiedades– para extraer principalmente caucho y cacao, todo ello en un contexto donde el concertaje era el mecanismo más importante para reclutar mano de obra, pues aún no había sido abolido¹⁵.

El auge cacaotero coincidió “con el ascenso y luego el declive del liberalismo como tendencia ideológica y política en el país” (Paz y Miño, 2011). Este proceso político tuvo como epicentro a Manabí, pues el pueblo manabita a través de las *montoneras*¹⁶ sería uno de los principales ejecutores de la revolución liderada por Eloy Alfaro, gestada en oposición al conservadurismo y provocada por una crisis social provincial que se generó por el pago de tributos, desigualdades y endeudamientos forzosos.

La revolución liberal –a la que el pueblo de Chone se vinculó al firmar la proclama liberal que desconocía al gobierno de Luis Cordero Crespo y que declaraba a Eloy Alfaro como jefe supremo del país– y el “boom” de la pepa de oro coadyuvaron a la cantonización de Chone en 1894. Los pobladores de Chone tuvieron una importancia decisiva para la consolidación del liberalismo, ya que:

En Manabí, y concretamente en Chone, su juventud proclama la Revolución Liberal y se levanta en armas, pues Chone fue un pueblo que jamás estuvo alejado

¹⁴ Como señala Manuel Chiriboga (1983: 76-77), de los 20 a 25 sucres que se pagaban por quintal de cacao el 38% de los ingresos eran para el dueño de la plantación, el 40% era repartido entre el exportador, los agentes comerciales y sus socios financieros, mientras que con el 12% y el 10% se pagaban cargas fiscales y costos de transporte, respectivamente.

¹⁵ Durante la presidencia de Alfredo Baquerizo Moreno (1916-1920) se abolió formalmente el concertaje y la prisión por deudas, sin que ello significara su completa desaparición.

¹⁶ Fuerzas de choque heterogéneas donde también participaron muchos campesinos armados, quienes, como se verá, al igual que los *enganchados* de la etapa formativa de la nación, incidirían en la historia violenta de la región al quedar abandonados luego de la debacle liberal

de todo acontecimiento trascendente del país y por eso había rechazado intensamente los desvaríos del militarismo Floriano, los abusos del mesianismo Garciano y de todos los gobiernos que reprimían las aspiraciones del pueblo y habiendo soportado durante muchos años el embate de un temible adversario sagaz e implacable como lo fue el Obispo de Portoviejo Pedro Schumacher, conservador recalcitrante, que había pedido que todos los rebeldes liberales fueran confinados a Chone, porque allí morirían, presa de un clima hostil en el que contraerían la malaria o el paludismo, o no resistirían los días calurosos y húmedos del ambiente (Delgado Coppiano, 2012: 34)

Chone fue el lugar donde confinaban a la muerte a los ‘anormales’ liberales¹⁷. Sin embargo, la coincidencia espacial y temporal de los ‘desterrados’ liberales de la provincia con algunos migrantes europeos acérrimos defensores del liberalismo italiano de Garibaldi –quienes contaban con un gran contingente de armas y buscaban propagar sus principios en América Latina–, supuso que el liberalismo tuviera en Chone uno de sus bastiones más fuertes a partir del cual se extendería a la región y el país.

En aquellos años, Chone fue decisivo tanto en el escenario político como en el productivo. La ‘pepa de oro’ hizo de Chone el centro económico más importante de Ecuador y América del Sur, ya que durante el auge cacaotero (1880 - 1920) se explotaron las potencialidades de toda la cuenca del río Chone para la siembra, la cosecha y la transportación del producto. De igual forma, en esta época se agudizó la concentración de la tenencia de la tierra y del poder político y económico en manos de algunos caciques locales (CIDAP, 2002: 32).

Tras el auge cacaotero, el asesinato de Eloy Alfaro y con un liberalismo cada vez más articulado a intereses oligárquicos, se produjo una crisis económica y política a nivel cantonal y provincial. Si en otras regiones de la Costa la crisis cacaotera fue un período de transición hacia el auge bananero de la década de 1950, en Manabí se da desde 1930 un declive de la gran propiedad territorial que derivó en la consolidación de pequeños y medianos productores. Como señalan Rafael Quintero y Érika Silva, este proceso adelantó treinta años la reforma agraria y supuso una descomposición campesina “que constituye un paradigma de los resultados de la penetración capitalista en el agro en contextos socioeconómicos atrasados supeditados al dominio del capital comercial” (Quintero y Silva, 1998: 98). Sin embargo, a este proceso sobrevivieron

¹⁷ Este hecho evidencia el imaginario que las autoridades políticas y eclesiásticas tenían sobre Chone. Un imaginario que deja entrever la prefiguración de un estigma histórico sobre el cual los pobladores más antiguos y también los actuales han hablado y que será detallado en el quinto capítulo.

algunos caciques con sus vastas extensiones de tierras, quienes coexistieron con minifundistas, pequeños finqueros y propietarios de parcelas menores a 10 hectáreas.

El carácter agroexportador de la provincia y el cantón no se modificó sustancialmente con el modelo desarrollista (1950 - 1979) ni con el neoliberalismo que llegó de la mano con la transición democrática. Al contrario, el modelo de libre mercado provocó en Chone la “concentración acelerada de la riqueza en pocas manos y, paralelamente, la pauperización de la población rural” (Zambrano, 2007: 54). Es claro que con los años las actividades económicas se han diversificado en Manabí¹⁸ y Chone, sin embargo, las de mayor contribución a nivel cantonal, provincial y nacional siguen basándose en el sector primario.

Tras el auge cacaotero, Chone ha tenido una importancia secundaria a nivel provincial y nacional, pues su crecimiento y decrecimiento a nivel económico ha estado en función de las demandas de los países centrales del sistema mundo. Actualmente, la zona norte de Manabí, donde está ubicado el cantón:

posee una característica de desarrollo económico-social tardío en relación con el sistema económico predominante en el Ecuador [...] su sistema económico es más de tipo familiar que empresarial-corporativo. De hecho, esta última forma administrativa se encuentra más desarrollada en los cantones de Manta y Portoviejo mientras que en el cantón Chone se mantiene lo de la estructura familiar. En efecto, tal estructura no ha permitido un desarrollo social continuo [...] a lo mucho ha hecho posible el surgimiento de fortunas individuales claramente identificables; algunas de tales fortunas son producto del trabajo honrado, otras son producto de la actividad política (Zambrano, 2007: 13)

Según cifras del Censo 2010, la población total de Manabí es de 1.369.780. Chone concentra el 9,2% de la población provincial y ocupa una extensión de 3.037 Km², que representa el 16,0% del territorio provincial, lo que lo convierte en uno de los cantones más grandes de Manabí. Chone es una zona eminentemente rural pues cinco de sus siete parroquias son rurales y el 58% de su población se encuentra dispersa alrededor de los cascos urbanos, ello a pesar de que en los últimos treinta años la población rural ha

¹⁸ La captación del empleo en Manabí, entre 1993 y 2001, ha sido la siguiente: en agricultura de 44,0% en 1993 a 39,6% en 2001; en minas de 0,1% en 1993 a 0,1% en 2001; en manufactura de 6,2% en 1993 a 6,4% en 2001; en electricidad de 0,2% en 1993 a 0,4% en 2001; en construcción de 5,2% en 1993 a 5,6% en 2001; en comercio de 12,8% en 1993 a 16,7% en 2001; en transporte de 3,5% en 1993 a 4,4% en 2001; en servicios financieros de 0,9% en 1993 a 2,4% en 2001; en servicios personales de 16,6% en 1993 a 16,1% en 2001; en otras áreas de 10,5% en 1993 a 8,2% en 2001 (CISMIL, 2006).

migrado al perímetro urbano y a otras regiones del país para mejorar sus condiciones de vida. El acceso a servicios públicos en el cantón es minoritario¹⁹, menos de la mitad de la población tiene acceso a vivienda propia²⁰ y el acceso a tecnología es igualmente reducido²¹.

Las actividades agrícolas de ‘la supernova del cacao’ reúnen al 66% de la población. Sin embargo, de igual o mayor importancia para la economía local es el sector pecuario, ya que el 85% de la población tiene relación directa o indirecta con este negocio, debido a que Chone cuenta con el mayor hato a nivel nacional (260.000 reses) (CADS y ESPOL, 2012: 11). Por su parte, el sector de la construcción aglutina al 7%, mientras la industria manufacturera agrupa solo al 4% de la población económicamente activa.

Chone es un cantón culturalmente diverso: el 68.84% de la población se autodefine como mestiza, el 20.35% como montubia, el 4.86% como afro ecuatoriana, el 4.12% como blanca, el 0.81% como mulata, el 0.75% como negra y el 0.17% tiene otra autodefinición. La figura del montubio es emblemática tanto en Chone como en toda la provincia manabita, pues está relacionada con la vida del campo y las actividades agrícolas y ganaderas. El pueblo montubio también es conocido por poseer una vasta tradición oral que, como se verá a lo largo del trabajo, ha sido un factor neurálgico tanto para la estructuración y sostenimiento de las culturas populares de la zona, así como en su relación con los fenómenos de violencia. Cabe señalar que más allá de la auto adscripción identitaria y cultural, la vida de los pobladores de Chone ha girado, salvo las últimas generaciones, alrededor del campo, sus valores y códigos.

A partir de esta visión retrospectiva y procesual es posible anclar la mirada en algunos procesos y actores de violencia que han marcado la historia cantonal y provincial, pues ellos prefiguran prácticas y racionalidades cuyos ecos llegan hasta la actualidad.

¹⁹ Solo el 37.89% de la población tiene acceso a agua de una red pública, el 84.71% tiene acceso a luz de la red de la empresa eléctrica y solo el 52.26% elimina la basura a través de los carros recolectores.

²⁰ El 42.41% tiene vivienda propia, el 22.13% tiene vivienda prestada o cedida, el 12.85% arrienda, el 15.13% tiene una vivienda que ha sido donada, entre otras categorías.

²¹ Solo el 4.41% de la población tiene acceso a internet, el 11.39% tiene un computador, el 12.93% tiene teléfono convencional y el 69.93% tiene celulares.

La antigüedad de lo nuevo: procesos y actores de violencia en la región

El Taura vive, el Taura mata,
cuando sonrío, la muerte le habla
con montubias palabras,
con la voz tan en calma,
y le susurra palabras
que le envenenan el alma
[...]

Una provincia de aislado destino,
hombres valientes, honrados bandidos,
la profesión de los poseídos,
ya sin valores, desaparecidos.
Creo que lo mismo es mirar todo al revés,
si el que está arriba no ve,
pronto se puede caer.

El Taura vive
Versos de Jaime Cedeño

Varios episodios de violencia han vivido Manabí y Chone desde el proceso de constitución de la nación ecuatoriana. En este sentido, es elocuente el caso de los *enganchados*, estudiado minuciosamente por Tatiana Hidrovo, cuya denominación a inicios del siglo XIX fue otorgada a grupos armados desideologizados con cierta autonomía que surgieron en el territorio que actualmente ocupa Manabí como “consecuencia de la disputa por el poder y el monopolio de la violencia, en el marco de construcción del nuevo régimen republicano” (Hidrovo, 2011: 33).

Los vientos independistas trajeron una nueva división política y administrativa del país, junto al surgimiento de una nueva institucionalidad que era disputada por ser espacio de poder y decisión en materia política, jurídica y económica. Manabí no estuvo al margen de este proceso, de ahí que en la correlación de fuerzas de aquella coyuntura histórica emergieran facciones que buscaron beneficiarse de las privilegiadas condiciones productivas y portuarias del territorio.

Para sus propósitos, estas facciones alquilaban o cooptaban a los *enganchados*, hombres que se involucraban en grupos armados para realizar acciones de choque en la provincia a cambio de un estipendio. En su mayoría, estos hombres no se adherían ideológicamente a los facciosos que los cooptaban o contrataban, pues la mediación

salarial implicaba que aceptaran diferentes propuestas independientemente de quien las hiciera y del proyecto ideológico que persiguieran.

Con los fueros y la relativa autonomía que adquirieron los *enganchados*, dentro del territorio manabita se fue posicionando la violencia como mecanismo legítimo de resolución de conflictos y cooptación de poder. Esto significa, como señala Hidrovo, que “la violencia no estuvo relacionada originalmente con factores culturales, económicos y sociales, sino enteramente políticos”, sin embargo, al entrar en la dinámica de mercantilización de la violencia y al otorgar fueros y retribuciones pecuniarias a las fuerzas de choque, se “inaugura una tradición de violencia que se volvió cultural y marcó la sociedad manabita y costeña durante más de un siglo” (Hidrovo, 2011: 60).

Las relaciones dialécticas en el marco de la naciente república y de la constitución de poderes políticos locales y regionales que buscaban tener injerencia nacional, signaron dinámicas donde la violencia era un medio para interactuar. Quienes formaban parte de estas milicias o de actividades de bandidaje iban adquiriendo cierto prestigio social con el uso de las armas modernas, pues al enrolarse en estas actividades adquirirían un status otrora impensado en un contexto periférico como el manabita: el subalterno habría un paréntesis en sus históricas actividades campesinas para asirse de un poder coyuntural.

Chone no estuvo al margen de estas dinámicas, ya que de una u otra forma han estado presentes en el cantón hasta hace pocos años. Como devela el estudio de Hidrovo, ya en las primeras décadas del siglo XIX, cuando el cantón se iba institucionalizando de a poco e iba adquiriendo mayor importancia que otras administraciones político administrativas de la región, se gestaron disputas donde facciosos cooptaban o alquilaban la fuerza de personas del cantón con el fin de posicionarse mejor en el campo político. Ese fue el caso de “Álvarez [quien] utilizaba la fuerza para enrolar gente y de esa manera responder a una presión superior, la de Elizalde, a quien ofrecía 60 hombres; para ello utilizó la fuerza y sacó de sus propias casas por medios violentos a muchos jóvenes, por lo que clamaban sus padres y hermanos” (Hidrovo, 2011: 56).

Historizar la violencia permite tender lazos con el presente y, en el caso de este trabajo, arroja luz sobre ciertas prácticas del poder político –que se abordarán en el

cuarto capítulo— en coyunturas liminales y decisivas en contextos periféricos como el de Chone y Manabí. Estas lógicas y prácticas han construido escenarios en los cuales la gente ha vivido su cotidianeidad y, evidentemente, han alimentado y nutrido las narrativas audiovisuales de las cinematografías choneras.

Otro de los episodios de violencia vividos a nivel regional se dio durante el proceso de consolidación de la revolución liberal, que duraría más de cuarenta años y que se consumaría en 1895. Manabí sería la cuna de un liberalismo radical que se gestó en oposición al Estado oligárquico y al rol protagónico que en él tenía la iglesia católica.

Más allá de las conocidas contribuciones que realizó la revolución liberal y el laicismo a la sociedad ecuatoriana²², cabe mencionar que su victoria se basó en gran medida por la base social que halló en sus *montoneras*.

Las *montoneras* fueron “guerrillas fundamentalmente campesinas con amplio apoyo popular, que desafiaron por más de dos décadas al poder establecido” (Ayala Mora, 1996: 9). Estos grupos armados se formaron en 1825 en la costa ecuatoriana, durante el proceso de constitución de la naciente república, con un carácter reivindicativo frente a los abusos de los hacendados y terratenientes. Sin embargo, solo adquirieron un rol decisivo durante la revolución liberal de la segunda mitad del siglo XIX, puesto que serían su brazo armado.

Las *montoneras*, como no podía ser de otra manera, estuvieron conformadas por campesinos de pequeñas y medianas plantaciones, agricultores, arrieros, en suma, trabajadores del campo a quienes se les suministró armas provenientes sobre todo del Perú para alcanzar los intereses políticos liberales.

Este proceso vivido al interior de la provincia, como señala Dueñas (1993), supuso una serie de tensiones sociales y políticas que devino en periodos de acefalía administrativa en la región, pues el temor infundido por las *montoneras* no solo se extendió a los hacendados y autoridades religiosas, sino que se cristalizaba en el miedo a asumir dignidades públicas.

Las *montoneras* no recibieron un estipendio a cambio de su participación en la revolución liberal, un pasaje extraído de la investigación histórica sobre la insurrección en Manabí realizada por Dueñas así lo demuestra:

²² Al respecto mirar GLEDE (2006) y Ayala Mora (1996).

La revolución gozaba, en cambio, del apoyo popular. En muchas de las pesquisas, los conspiradores admitieron recibir armas desde el Perú, más no "el oro peruano", pues decían no necesitarlo por contar con suficiente apoyo en Manabí. Así se desvirtuaba el rumor de que se "enganchaba" gente con el oro peruano, como se dijera de los urbinistas. (Dueñas, 1991:104).

A pesar de que la movilización de las *montoneras* no fuera mediada por una remuneración, este grupo y los *enganchados* contratados por bandos opositores, operaron en Manabí junto a otros bandidos que aprovecharon la coyuntura política para provocar disturbios que eran endosados a los liberales (Dueñas, 1991).

Tras la muerte de Eloy Alfaro, el liberalismo se alejaría paulatinamente de su radicalismo y se adscribiría gradualmente a una franja política oligárquica. En este marco cabe preguntarse ¿qué sucedió con aquellos campesinos armados tras la derrota de la causa liberal?

Una respuesta a la inquietud formulada puede encontrarse en otro fenómeno de violencia surgido en la región, tal como fue el propiciado por Los Tauras. Entre la serie de testimonios levantados durante el trabajo de campo destaca el de uno de los habitantes de Chone, profundo conocedor de la cultura popular y de la historia provincial y cantonal. En su relato, que no tiene desperdicio, señalaba:

Los Tauras eran una organización de gente que hacía la ley por el revólver. Aquí hay gente que está viva y eso está ahí tapadito con arena nomás, por eso todavía nadie quiere hablar. Gente que está viva y que eran de los duros, familias enteras un poco pudientes. En realidad, lo que buscaba esta gente era demostrar poder. Lo que actualmente es Chone, Flavio Alfaro, El Carmen, es decir toda la zona norte de Manabí, era un territorio muy extenso. Aquí una sola familia era dueña de aproximadamente 4 000, 10 000 hectáreas. El hecho de ser dueño de un territorio tan extenso promovió el caciquismo, la figura del cacique. En esta zona el cacique es una persona que domina un territorio extenso, toda la gente que está ahí tiene que trabajar con él y para él. Entonces, para controlar y tener el dominio de ese territorio, ¿qué estrategia tuvo que aplicarse? Primero, poner gente y, segundo, tener muchos hijos, porque había suficiente tierra y suficiente comida para comer. Había que tener muchos hijos para defender el territorio, más los peones, los trabajadores y la gente que se vendía y que estaba esclava ahí. Entonces, ya era un pequeño ejército. Esto es como el antecedente de todo. [...] Al cacique lo que no le gusta es que creas que tú le viste la cara de cojudo. Entonces, ni un centímetro de tierra, teniendo tanta tierra. Es su dignidad, porque él cree en el honor, la dignidad y todo ese tipo de cosas. Mi apellido, mi honor, mi familia, mis hijos. [...] Los Tauras era una organización de gente, de caciques que se unían y también se enfrentaron con otros caciques, pero Los Tauras eran una organización bien consistente en ese sentido. Ellos no hacían nada por remuneración. Cometieron muchos abusos, generalmente para andar en ese tipo de cosas tienes que romper las normativas de la buena moral. Aquí hay algunas historias muy escondidas, como

por ejemplo el haber incinerado un pueblito que se llamó Selva Alegre. Eso lo hizo solo una familia de caciques para apropiarse de todo lo que tenían esos comuneros, lo incendiaron todo, a los niños los desaparecieron. Los caciques se unen, hablando en los términos de [Rafael] Correa, los pelucones²³ se unieron, los pelucones se unieron para dominar en el territorio, era un dominio para probar su fuerza (CII001, 2014, entrevista).

El relato de esta voz anónima indica una serie de factores sobre las violencias que, con sus obvias variaciones, siguen vigentes en la región, a pesar de que se haya intentado modificar este panorama hace tan solo aproximadamente seis años: la débil presencia estatal en la zona; el espacio rural como microcosmos paralelo a las éticas y valores gubernativos; la autoridad del cacique como medida de todas las cosas y como regulador de las relaciones sociales, económicas y políticas; la predominancia de códigos y valores culturales que entran en fricción con las normas jurídicas; y, la autoridad de la tradición frente a la autoridad de la ley, son algunos de ellos. Dentro de estos factores y elementos que han coadyuvado al arraigo de las violencias, la voz testimonia un componente central durante el presente trabajo: el silencio que envuelve tanto a las violencias pasadas como a las presentes. De hecho, como se verá en el cuarto capítulo, las violencias han sido un terreno escasamente colonizado por las palabras y por el sistema escriturario.

Con la ayuda de la distancia temporal, se han realizado escasas aproximaciones desde las ciencias sociales al fenómeno de Los Tauras, grupo que operó a lo largo y ancho de la región desde 1940 hasta el primer quinquenio de 1960, después del auge cacaotero, durante el populismo velasquista (1934-1972), como respuesta a la violencia estructural en la que se sumergía el territorio. Entre ellas cabe destacar los trabajos *Palabra y Poder en los Relatos de Bandidos. Tauras en Manabí* de Juan Vergara Alcívar (2005) y *Los Tauras. Crónicas de una época violenta* de Jaime Cedeño y Ricardo de la Fuente (2002), que recuperan una oralidad popular que ha estado directa o indirectamente con la historias de los bandidos.

Vergara atribuye el surgimiento de Los Tauras y sus modos violentos de operar, “con matices de barbarie y primitivismo”, a la marginalidad histórica de la provincia y el cantón y como mecanismo para preservar su “sistema tradicional” (Vergara, 2005: 17). De igual forma, De la Fuente y Cedeño miran esa “serie de robos, asesinatos,

²³ El término “pelucón” en el discurso político del Presidente Rafael Correa hace referencia a las élites económicas que han gobernado el país. En el testimonio se emplea el término para aplicarlo a la región.

traiciones, crueldades y desafueros cometidos” como producto de la insípida presencia estatal y del histórico aislamiento de la “provincia de la culata”, tal como se conocía a Manabí durante el régimen colonial. Además, señalan que probablemente el aparecimiento de Los Tauras tiene sus raíces en la costumbre adquirida por los errantes campesinos ex montoneros, quienes tras el liberalismo quedaron “sin más ley que sus machetes y fusiles” (De la Fuente y Cedeño, 2002: 17).

Chone también fue uno de los epicentros de la violencia de Los Tauras, aunque allí éste fenómeno se dio con ciertas particularidades. En primer lugar, quienes perpetraron la violencia no fueron campesinos empobrecidos sino poderosos hacendados, sus hijos y trabajadores; en segundo lugar, tal como apuntan varios relatos recolectados durante el trabajo de campo y que también se recogen en los libros citados, hubo una fuerte influencia del cine mexicano en las formas de operar de estos actores de violencia; y, en tercer lugar, la criminalidad adquiere altos tintes de crueldad.

Está claro que todo ello se gestaba en un marco de impunidad, pues según una nota de prensa publicada en aquellos años “en la zona “el 90% de los crímenes son desconocidos porque no llegan a las autoridades y por supuesto, se quedan sin ser resueltos ni castigados” (De la Fuente y Cedeño, 2002: 17). Así, la autoridad de la tradición se imponía a la autoridad de la ley, tanto por la impunidad como por la intimidación, fenómeno que puede ser ilustrado en el siguiente pasaje:

En Chone se mataba en las calles por parte de la gente a caballo que se identificaba como Los Tauras. La pequeña guarnición militar estaba desbordada por los acontecimientos y la audacia de los criminales, que el 11 de mayo [de 1962] tuvieron la osadía de atacar el cuartelillo, ocasionando un largo tiroteo que afortunadamente no dejó víctimas, aunque sí un detenido de apellido Zambrano, lo cual en Chone no es mucho decir (De la Fuente y Cedeño, 2002: 86).

Las torturas y excesos cometidos por Los Tauras –quienes también contrataban a asesinos por encargo conocidos como *destajeros*²⁴–, ejemplificados en los testimonios expuestos, motivó la movilización del Batallón Febres Cordero, un grupo de élite enviado por las autoridades gubernamentales que también se ubicaría en Chone y que desaparecería tras el exterminio de la mayoría de Los Tauras tras una ‘casería’ que

²⁴ Las racionalidades del *destajero* serán abordadas en el cuarto capítulo, pues constituye una figura que está presente en las narrativas audiovisuales populares choneras y es el antecedente inmediato que prefigura en Chone y Manabí la versión moderna del asesinato por encargo conocida como sicariato.

derramó mucha sangre, ya que su engegueda búsqueda supuso una serie de abusos, pues se mataba al que era y al que no.

Estas consideraciones respecto a los repetitivos fenómenos de violencia en la provincia y el cantón, y sobre los factores y elementos que han posibilitado su surgimiento, son enriquecedoras en la medida que permiten establecer el arraigo de estas prácticas a nivel micro (Chone) y a nivel meso (Manabí), y su incidencia en la producción de cinematografías populares sobre violencia.

Si “en 1835 Flores²⁵ ordenaba: “‘Limpien bien la provincia’ [y] en 1963 la Junta Militar replica la orden: ‘Que limpien a Manabí’” (Hidrovo, 2011: 34), en 2008 se creó un grupo de élite denominado por Fernando Bustamante, ministro del Interior en aquellos años, como *Los Intocables*, quienes nuevamente debían limpiar la zona y ‘pacificar’ a los nuevos actores de violencia (El Diario, 2008).

Nación y culturas populares

Con las gestas independentistas, como afirma Carlos Monsiváis, se promovieron nuevas identidades como paraguas aglutinantes de las nacientes repúblicas, que apelaban a referencias simbólicas, míticas, legendarias, religiosas y que intentaban cohesionar la pluralidad de etnias y culturas a través de “estímulos que anticipen la fluidez del destino nacional, y si se puede del propósito civilizador” (Monsiváis, 2013:13).

Como evidencian Monsiváis y Doris Sommer (1993), en los primeros años poscoloniales se encomienda a las élites blanco mestizas e intelectuales edificar los cimientos del *destino* que debía perseguir la nación, hecho que puede ser leído como la invención de una tradición, es decir, como la configuración de “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición” (Hobsbawm, 2002: 8)²⁶.

²⁵ Juan José Flores, primer presidente ecuatoriano.

²⁶ La noción de “tradición inventada” será útil, como ya se ha visto, para el análisis de los actores de violencia, específicamente para el entendimiento de la práctica de asesinar por encargo. Sin embargo, su pertinencia también se da en el campo cultural.

Dentro del proceso de invención de esta tradición adquieren importancia ciertos dispositivos culturales como la literatura²⁷, la pintura y el cine. En el caso que nos ocupa, referido al campo audiovisual, resulta útil ejemplificar cómo el cine y el documental indigenista en particular –entendido como género audiovisual, discurso social y tecnología de poder–, en distintas coyunturas históricas ha sido un mecanismo que ha permitido afirmar una identidad blanco mestiza a partir de labrar imaginarios y representaciones, en este caso, del indígena. Así lo afirma Christian León al decir:

el sujeto blanco mestizo, representante hegemónico de la nación, es lugar vacío y lábil acechado permanentemente por una inconsistencia cultural. Es a partir de la invención de una otredad indígena fija y esencial que la mismidad mestiza logra estabilizarse y narrarse desde un lugar seguro. Las representaciones del indio designan todo aquello que el mestizo, representante de la cultura occidental, no es. Por medio de la operación de inscripción y nominación de la alteridad, se logra expulsar todo aquello que el mestizo repudia para su constitución como sujeto moderno, racional, eurocentrado (León, 2010a: 20).

Estas consideraciones generales apuntan a que la construcción de lo nacional ha sido un proceso de corte vertical, de arriba hacia abajo, basado en una cultura letrada que ha intentado trazar y difundir valores y principios que deberían regir el macrocosmos social. Sin embargo, la sociedad está muy lejos de constituir un cuerpo homogéneo caracterizado por la horizontalidad y la comunión, pues en ella se levantan disonancias que impugnan o negocian con esos metarrelatos.

Es claro que las culturas populares han sido esa “intransigencia” que ha obstaculizado los esfuerzos por construir lo nacional en lo económico, lo político, lo estético-simbólico y lo cultural, pues han eludido o negociado su articulación a las *finuras* del “progreso” y la “modernización”. También es evidente que las culturas populares, así como los procesos de construcción de lo nacional, se resignifican constantemente y distan de guiarse por una lógica mecanicista donde las dinámicas se

²⁷ Ejemplo de ello es el análisis que Sommer realiza sobre algunas novelas latinoamericanas. Para el caso ecuatoriano, la autora disecciona *Cumandá*, la narrativa de ficción escrita por el ambateño Juan León Mera en un contexto marcado por la supremacía del conservadurismo. Sommer establece cómo el humanismo católico español debía convertirse en el horizonte moral de la nación y cómo el amor se convierte en una metáfora tanto para provocar una conciliación entre el mundo indígena y las élites blanco-mestizas, así como en el único mecanismo de movilidad social ascendente. Aquella tradición de hacer de la literatura un dispositivo que coadyuvaba a edificar y promover un proyecto de nación duró en Ecuador hasta hace aproximadamente una década. Como afirma Juan Pablo Castro, “si se realiza una cartografía superficial de lo que se ha publicado en novela en los últimos diez años o más, se evidencia que esa premisa obsesiva por reproducir la realidad sobre la base de postulados políticos prácticamente ha desaparecido” (Castro, 2013: 64).

dan por cuenta propia, pues factores endógenos (locales y nacionales) y exógenos (como los suscitados por la globalización) las sumergen en un proceso de permanente reconfiguración. Solo tras este necesario análisis, es posible realizar una caracterización de las culturas populares de Chone y Manabí.

“Un pueblo rico en cultura, donde la gente hace música, hace poesía”, así describe brevemente Fernando Cedeño a Chone en su película *Sicarios Manabitas* (2004), al filtrar estas palabras en la voz de un personaje, quien montando a caballo se encarama en un monte para mostrar a su acompañante el territorio y la cultura a la que se aproximan. La caracterización realizada por Fernando claramente puede ser extensible a Manabí, un pueblo rico en cultura y sobre todo en cultura popular.

La zona manabita y chonera se caracteriza por ser una cultura inmanente al campo. Al respecto, Fernando Flores de Valgas, versado en el tema, señala:

La cultura nuestra es campesina, todo mundo está relacionado con el campo. Aquí nadie puede decir yo no soy del campo, yo no sé cosas campesinas. Todos hablamos el mismo idioma, nos entendemos claramente. Lógicamente ya hay una generación, la de nuestros hijos y nietos, que ya son más ciudadanos. Hay algunas cosas que ellos no entienden, cuando conversamos en términos montubios ellos no los entienden (Flores, 2014, entrevista).

Históricamente las actividades productivas, comerciales, la administración político administrativa y las relaciones sociales se han entrelazado en torno al campo y la ruralidad. De este territorio emerge la figura del pueblo montubio estrechamente vinculada a las actividades agrarias y pecuarias de la Costa, como resultado de un proceso histórico de mestizaje con indios, afrodescendientes y blancos, y que en los últimos años ha demandado su reconocimiento identitario y el de sus particularidades culturales por parte del Estado ecuatoriano²⁸.

Respecto al tema del presente trabajo, es necesario apuntar que el mundo montubio es “percibido como la sociedad más violenta en la costa ecuatoriana” (Andrade, 2001: 123), apreciación que ha sido ampliamente difundida a través de la espectacularización bastarda de sus costumbres en los medios de comunicación²⁹.

²⁸ Para un análisis pormenorizado de este tema ver *Los Montubios: sujetos étnicos en construcción* de Lucía Rivadeneira (2013).

²⁹ Al respecto ver el estudio sobre la espectacularización mediática de los montubios realizado por Dayana León (2008).

Otra de las figuras tradicionales que emerge del mundo rural manabita y chonero es, como ya se ha mencionado, la del cacique. El poder político y económico del cacique a nivel local y regional se ha basado en la concentración de la tierra, en la regulación de las relaciones sociales y en la relación de dependencia que ha tenido con sus trabajadores, quienes han sido fieles a los designios delineados por el patrón a pesar de ciertos abusos y del trabajo mal remunerado:

Al interior de la familia, así como fuera de ella, todas las acciones habrían girado en torno a su voluntad, constituyéndose en figuras centrales que determinaban el comportamiento de todos los miembros: desde gestos tan pequeños como las formas de saludar hasta la elección de las personas con quienes se unirían. Su presencia en diferentes espacios habría desplegado una serie de deferencias con las que se consagraba simbólicamente su poder. Las actuales propuestas divisionistas, formuladas por líderes políticos, a través de las que se intentan crear nuevos espacios de poder toda vez que se los ha perdido, son interpretadas por el pueblo de Manabí como nuevas formas de re establecer el caciquismo, en donde el caso de Chone, con su propuesta de erección de una nueva provincia, sería el más patente (CIDAP, 2002, 109-110)

Es cierto, las propuestas de provincialización de Chone aún se mantienen, basta conversar con sus habitantes o encender un día la radio para escuchar su vigencia y arraigo en un cantón donde ha prevalecido el caciquismo y, tal como se verá en el cuarto capítulo, sus formas y prácticas de administración. También es cierto que el cacique era quien regulaba las relaciones sociales, familiares, económicas y políticas dentro de un cantón y una provincia caracterizados por la débil presencia estatal.

Esta autoridad asumida por tradición tuvo grandes efectos sociales como se pudo apreciar con el surgimiento de Los Tauras. Además, implicó que se generalizara la violencia por trasgredir los dominios del cacique o de todo aquello que él considerara de su posesión: sus tierras, su ganado, sus mujeres. Familias enteras se han exterminado entre sí por un conflicto de tierras, de hecho, una de aquellas historias fue testimoniada audiovisualmente en la película *Avaricia* (2000), realizada por Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá, la misma que narra un conflicto suscitado por la familia de apellido Mala en Río Vendido, una localidad cercana a Chone, y que ha quedado grabado en el imaginario colectivo local como una historia más de la violencia vivida.

Avaricia se promociona como un filme que “refleja la tranquilidad de los habitantes de un pueblo rural donde los problemas surgen luego del asesinato de una

familia por quitarles sus tierras. Esta desencadenará una sangrienta venganza” (Cedeño y Chalacamá, 2000). La realidad de la ficción demuestra que ésta era una práctica muy común, ya que:

Detentar una misma extensión de tierra por largos años a través del sistema de herencia, permite la reproducción de cada familia en el tiempo, a la vez que otorga densidad histórica a su permanencia en un lugar determinado. Este último hecho, a su vez, coadyuva para el reconocimiento social de la legitimidad del dominio por parte de cada familia, dentro de lo que constituye la comunidad (CIDAP, 2002: 113)

La figura del cacique está ligada a otro tipo de violencias, como por ejemplo el machismo. No es un dato menor que en Chone y Manabí la organización social se haya gestado en torno a una organización productiva caracterizada por la división sexual del trabajo y estructurada alrededor de la figura del cacique paterno, cuya autoridad tradicional era rara vez desafiada y puesta en tela de juicio³⁰.

Sería erróneo señalar que el machismo es una práctica que se circunscribe exclusivamente a la cultura popular de la región, pues supondría la criminalización de estos actores. Sin embargo, lo que se trata de evidenciar es la tradición cultural en la que se enmarcan estas prácticas, tradición que está anclada en los códigos y valores de hombría, respeto y masculinidad que se han manejado históricamente en el mundo rural de la zona.

La voz de una habitante de Chone recrea un episodio donde se despliegan los factores mencionados hasta este momento. Tras comentar que había padecido violencia psicológica por parte de su marido, esta mujer que bordea los cuarenta años apuntó algunos factores y elementos en los que se asienta el machismo en el cantón y la región:

Todos tenemos raíces en el campo. ¿Por qué? Porque esto antes no era ciudad, esto era un caserío. Entonces, como era un caserío muchas familias se asentaban en los campos y venían con esa mentalidad de agresividad, de la ley del más fuerte. De quien prevalecía la voluntad generalmente era del más fuerte, que era el hombre, mientras que la mujer quedaba en un segundo plano, relegada. Eso se ve reflejado hasta ahora. Me da mucha pena decirlo, pero de verdad la educación ha tenido que ver que ya no sea tan frontalmente como antes, pero sí hay rezagos de eso (CII002, 2014, entrevista).

³⁰ Para una información detallada sobre este tema ver el capítulo ‘Organización Social’, (CIDAP, 2002: 97-115).

Como evidencia el relato, hay una masculinidad hegemónica caracterizada por el poder y la puesta en práctica de una dominación masculina (Hernández, 2008: 69) que debe ser constantemente afirmada y defendida, aunque ello implique poner en riesgo la vida. Si bien sería necesario un estudio a profundidad sobre el machismo y las masculinidades en la región –fenómenos que sin duda tienen un carácter heterogéneo–, se puede establecer a partir del siguiente fragmento del testimonio que el arraigo de esta forma de violencia simbólica obedece a una tradición que se basa en el honor y la hombría, pues hay una matriz histórico-cultural que la marca, la define y a la cual hay que proteger.

Tras resaltar la ubicación social asignada otrora a las mujeres en la sociedad chonera, tras señalar el sometimiento a los designios masculinos, el clima de temor que se vivía ante ciertos desmanes provocados por hombres borrachos que disparaban al aire³¹, y apuntar el carácter transgeneracional de la violencia simbólica y machista presente en la historia de su abuela, su madre y la suya, el testimonio indicaba:

Y mi abuelo murió en medio de ese círculo machista, violento. Él murió en eso, porque, como contaba antes, le dejaba a mi abuela tres meses en la casa y en una de esas hubo un vecino de ella, un vecino de ellos que tenía una finca. Este hombre decía que un ganado de él se había pasado a la tierra de mi abuelo y mi abuelo negaba que eso hubiera pasado. Entonces [el vecino] fue y le reclamó violentamente a mi abuela cuando estaba en el río lavando la ropa. Entonces, ella les dijo a mis tíos que no le digan nada a su papá. A uno de ellos se le escapó cuando estaban en la mesa: ‘vino el vecino Zambrano y le dijo esto a mi mamita, y dijo que si a usted lo encontraba lo mataba’. Su carácter fuerte y la mentalidad machista, o sea, él jamás se iba a dejar ofender de esa manera. Entonces a partir de eso hubo una rivalidad, pero a él lo mataron a traición, porque le hicieron una emboscada y le dispararon por la espalda. Y dejaron a mi abuela viuda con diez hijos (CII002, 2014, entrevista).

El extracto expuesto evidencia la lógica que ha permitido la reproducción social del machismo, es decir, ese encadenamiento marcado por la entrevistada que pone en juego y conecta una serie de violencias, delitos y factores: la violencia interpersonal, la violencia verbal, la violencia simbólica, el homicidio vía ajuste de cuentas, la posesión

³¹ Según comentaron varios actores sociales, hasta hace unos años para que una fiesta fuera considerada como “buena” debía haber por lo menos un muerto, sino no era fiesta. Además, otrora era aún más marcada la pérdida de legitimidad de la policía para el control de eventos públicos, no así del ejército, pues este último era percibido como menos endeble en su tarea de supervisar ciertos eventos realizados dentro de una tierra de “sangre bravía”.

de armas, la protección del territorio y de las propiedades sin la mediación de la ley y de sus autoridades formales, la presunción de abigeato, entre otros.

Un factor que adquiere importancia y que también será analizado en los siguientes capítulos es el *performance* de la masculinidad (Andrade, 2000), pues ésta debe ser actuada para ser ejercida: hay que disparar al aire, alardear de proezas reales o imaginarias, raptar a las mujeres sin su consentimiento ni el de sus familias, ser un recio y viril bebedor, mantener duelos a machete o apelar al revólver para demostrar la hombría, es decir, recurrir a prácticas otrora muy comunes en el cantón y la región, mismas que desde la cotidianeidad han edificado y naturalizado un imaginario local donde Chone es tierra de “mujeres bellas” y “hombres indómitos y valientes”, el cual ha circulado a través de la tradición oral, de leyendas sobre sujetos del cantón, entre otros soportes.

Este entrecruzamiento entre masculinidad, violencia e identidad, donde se evidencian particularidades marcadas por la clase, la etnia y la región, si bien ha disminuido está muy lejos de desaparecer. Un miembro del Departamento de Violencia Intrafamiliar (DEVIF), creado hace un año en Chone y quien investiga los casos denunciados, luego de mostrar las exiguas estadísticas registradas en el poco tiempo de trabajo –meses donde se realizan apenas tres, cuatro o cinco investigaciones derivadas de las igualmente escasas denuncias en torno a violencia intrafamiliar–, señalaba con agudeza que “lo que más se da es violencia contra la mujer y los más de los casos se dan en estado de embriaguez y por celos, eso es lo más relevante en todo el cantón Chone [...] Hay veces que el agresor piensa que es algo normal y no se dan cuenta del daño que están causando” (Cantos, 2014, entrevista). El funcionario público además apuntaba que el machismo es el factor que motiva la violencia intrafamiliar y que la dificultad para controlar este tipo de delito se debe a que los sucesos no se denuncian, a la naturalización de estas prácticas, a la inaccesibilidad de algunas zonas rurales que están ubicadas a más de cinco horas montando a caballo y a la escasez de recursos con que cuentan para su trabajo.

Un insumo enriquecedor para el análisis del machismo son las entrevistas realizadas a quienes se atreven a denunciar los casos de violencia sexual, psicológica o física, uno de ellos señalaba:

El día martes 15 de abril del 2014, a las 15H30, se procede a receptor la entrevista de la señora Andrea³² (denunciante), de 46 años de edad [...] de estado civil unión libre [...] perteneciente al Cantón Chone, instrucción primaria, ocupación ejecutiva del hogar, sin presión física ni psicológica de ningún tipo, libre y voluntariamente, con respecto al caso que se investiga manifiesta lo siguiente.- Desde el día 23 de febrero del 2014 hasta la presente fecha no me he vuelto a encontrar con el señor Gustavo³³, él me sigue enviando mensajes diciendo que los hombres me tienen atorada, que soy una prostituta, que mi casa es un cabaret, además anda diciendo a la gente que él me daba 80 dólares semanales y todo esto es mentira, a raíz que le pedí que termináramos esa relación que Yo ya no deseaba seguir traicionando a mi conviviente y padre de mis hijos. Él no quiere aceptar dar por terminada ese romance que tuvimos a escondidas de mi conviviente (Informe 0116-2014-DEVIF-CHONE, 2014).

Los conflictos pasionales, la esencialización de la mujer, así como el imaginario masculino que la concibe como sujeto pasivo son visibles en este y otros informes. Según los registros del DEVIF, los delitos contra la mujer y la familia se comenten principalmente en el perímetro urbano y los denunciados son en su mayoría jornaleros, agricultores, obreros y comerciantes, aunque también aparezcan miembros de la Policía, estudiantes, entre otros³⁴. Es evidente que la escasez de cifras debido a los casos no denunciados, impide esbozar un panorama sobre este tipo de violencia, sin embargo queda claro, sin caer en una criminalización de lo popular, que los factores históricos y de tradición cultural han incidido en su arraigo.

Evidentemente las culturas populares de Manabí y Chone tienen otros rostros. Las fiestas, la religiosidad, la medicina, la gastronomía, la arquitectura, la producción artesanal, la música, la danza y las prácticas lúdicas de corte popular, conforman un paisaje amplio y diverso de las culturas populares en la provincia. Sin embargo, debido a los propósitos de este trabajo, es necesario dejarlas de lado³⁵.

No obstante, merece especial atención la tradición oral en el cantón y la región. Como señala Flores, “la oralidad es muy importante, aunque en esta época se ha violentado muchísimo. La palabra es como una firma, como un documento para nosotros” (Flores, 2014, entrevista). Y es que hasta hace pocos años las relaciones

³² Seudónimo

³³ Seudónimo

³⁴ También se han denunciado casos sobre violencia intrafamiliar contra el hombre, sin embargo éstos son escasos.

³⁵ Para una información detallada sobre las culturas populares de Manabí revisar “La cultura popular en el Ecuador”, Tomo IX, Manabí. CIDAP: 2002.

comerciales, así como las transacciones productivas y territoriales giraban, y en algunos espacios siguen girando, en torno a la oralidad.

La oralidad está presente en la cotidianidad de la población manabita y chonera, es un elemento que se engarza con otras esferas de la cultura popular y es el combustible que abastece a la memoria, sobre todo en los temas referentes a las violencias vividas dentro de la región y el cantón, ya que constituye un “mecanismo de preservación y transmisión de la tradición en cualquiera de sus manifestaciones (Vergara, 2005: 134).

En las prácticas populares descritas en los párrafos precedentes, así como en la múltiple contextualización realizada en los primeros apartados de este capítulo, están contenidas históricas formas de poder en las que se halla el sustrato de las cinematografías populares y de los actores de violencia.

Al repasar ciertos pasajes de la historia cantonal y provincial surgen varias preguntas: ¿Cómo en una zona periférica respecto a los intereses nacionales han surgido y proliferado prácticas cinematográficas populares que visibilizan imaginarios y conflictos locales? ¿Qué factores han permitido el apareamiento de cineastas populares en una región históricamente agrícola y pecuaria? ¿Cómo inciden los procesos y actores de violencia pasados en el surgimiento de nuevos procesos y actores? ¿Cuáles son las continuidades y rupturas respecto a las racionalidades y factores que han posibilitado los fenómenos de violencia?

Para responder las dos primeras preguntas, el siguiente capítulo abordará las prácticas audiovisuales de corte popular. Manabí ha sido un terreno fecundo para estas producciones, pues alberga cerca de dieciséis directores autodidactas, quienes han aprendido de tumbo en tumbo cuestiones referidas al quehacer cinematográfico. Sin embargo, Chone es el único cantón de la provincia donde se han producido prolíficamente largometrajes que han estado marcados por una violencia que aparece en el encuadre, pero que también ha estado fuera de él.

CAPÍTULO III

¡100% CHONERAS! VEINTE AÑOS DE UNA ECONOMÍA AUDIOVISUAL POPULAR

Desde hace dos décadas, actores sociales con raíces en el campo han realizado en Chone más de una decena de largometrajes que han abordado, en clave de ficción, problemáticas y conflictos locales –tales como la violencia y el asesinato por encargo–, y que se han inscrito en una compleja economía audiovisual popular que se ha configurado y reconfigurado constantemente.

El presente apartado aborda de una forma diacrónica los antecedentes, continuidades y rupturas de este proceso popular que se ha mostrado plural y heterogéneo, ya que como se verá, a pesar de haber emergido de un sustrato común, los *modos de hacer* y los *modos de ver* de los actores sociales que han promovido este proceso audiovisual se han modificado como resultado de las interacciones y (des)encuentros con otros actores y discursos.

Las siguientes páginas han adoptado una mirada procesual y cualitativa que se moverá de lo micro a lo macro. En ellas, a su vez, se pondrá el acento en ciertos pasajes que darán cuenta cómo los múltiples rostros de la violencia –sus factores y elementos facilitadores– han atravesado a los actores, espacios, contextos y procesos de producción de las cinematografías populares ¡100% choneras!, tal como han sido promocionadas por sus realizadores.

Cines locales, cultura y sociedad en Chone: mirada panorámica a los antecedentes de un proceso

Desde 1930 hasta el primer quinquenio de 1990, las salas de cine de Chone constituyeron prácticamente los únicos espacios de socialización masiva y nocturna a nivel cantonal³⁶, puntos de encuentro donde confluyeron desde grandes hacendados y

³⁶ El cine llegó a Chone y a otros cantones manabitas de la mano de Rafael Arturo Buenaventura, guayaquileño que abrió semanalmente las puertas del Cine Central a una multitud que se deslumbraba ante las películas que se proyectaban en una precaria pantalla ubicada en un canchón de tierra, donde actualmente opera la Cruz Roja, frente al Parque Sucre, lugar céntrico del centro urbano. Posteriormente, Buenaventura vendió su Cine Central en Chone, lo que daría paso a una ramificación de este negocio. Con los años surgirían en el cantón los cines Holmes, Venus, Bambino y, el más evocado, Oriflama. Buenaventura también abrió cines en Bahía de Caráquez y Calceta. No obstante, tras la venta de los cines

caciques locales hasta empobrecidos jornaleros, lugares que a través de las imágenes coadyuvaron a la construcción de una socialidad, sitios donde se gestaron transacciones simbólicas entre una cultura campesina y las gestualidades, narrativas e imaginarios presenciados en la gran pantalla.

De estos espacios de producción de sentido ahora solo quedan vestigios, nostalgias y ecos, pues el mundo al que pertenecían se ha transformado lenta pero paulatinamente. Actualmente, en aquellos lugares otrora ocupados por esas ventanas de exhibición que despertaban una secreta y pública fascinación, como si fuesen enormes escaparates que dejaban entrever la multiplicidad de vidas posibles que podían ser vividas (Appadurai, 2001), ahora se erigen templos comerciales, como es el caso del desaparecido cine Oriflama, reemplazado a mediados de los años noventa por una cadena de supermercados.

Como rememora Byron Corral (2012), el viernes era el día más esperado por los choneros y choneras, debido al ‘gancho’³⁷ y también porque se proyectaban los estrenos que se habían exhibido el fin de semana pasado. Más allá de la anécdota, si se tiene en cuenta la baja tasa de escolaridad y el analfabetismo funcional presentes en el cantón y la provincia durante el siglo pasado³⁸, junto a los escasos espacios de distracción y socialización masiva en una zona prácticamente rural, es posible entender que los cines y las cinematografías que allí se proyectaban, con sus lenguajes explícitos y digeribles, causaran un efecto estimulante en sus espectadores.

Parte de la historia cantonal del siglo XX y de sus habitantes pasados y actuales ha estado vinculada a la historia de los cines locales. Por ejemplo, la instauración de los

de Chone y Calceta por la complejidad de trasladarse para administrarlos, el guayaquileño se dedicaría a la distribución y renta de películas para su proyección cantonal.

³⁷ El ‘gancho’ implicaba que dos personas entraran al cine pagando un solo boleto.

³⁸ En Chone, para 1990, la escolaridad promedio de la población de 24 o más años de edad fue solo de 6.20% (8.81% en el perímetro urbano y 4.52% en la zona rural). La escolaridad promedio de los jefes de hogar, rol desempeñado históricamente por los hombres, fue tan solo de 5.86%. La tasa de analfabetismo alcanzaba al 14.92% de la población (7.05% dentro del perímetro urbano y 19.79% en la zona rural). Si bien las cifras de la época evidencian una alta tasa de asistencia en educación primaria (80.74%), ésta decrece en educación secundaria (33.54%) y cae en picada en educación superior (5.39%) (INEC, 1990). Paradójicamente, y a pesar de que para 1990 la tasa de asistencia en educación primaria fue relativamente alta, el Censo de 2010 muestra que la escolaridad promedio de la población de 24 y más años de edad solo corresponde al 8.30% de la población, que la escolaridad promedio del jefe de hogar se ubica en 7.89% y que el analfabetismo es de 11.04% (6.24% en el perímetro urbano y 14.72% en la zona rural) (INEC, 2010).

cines *Holmes*, *Venus* y *Bambino* se dio simultáneamente al surgimiento de Los Tauras, banda que operó en Manabí desde 1940 hasta el primer quinquenio de 1960 y que motivó el despliegue del Batallón Febres Cordero, grupo de élite que debía *limpiar* a Manabí y a Chone en particular. Así lo recuerda Agustín Bermúdez:

Cuando yo tenía 8 o 9 nueve años llegó el Batallón Febres Cordero, haga cuenta que era un escuadrón de la muerte. Aquí era el cuartel de la Febres Cordero, este sector se llama el Callejón 5 de junio, aquí era el aeropuerto, lugar que ahora ocupa la Universidad. [...] Yo tenía 9 años, pero daba terror, salían en busca de los criminales, porque venían a cazar, porque en Chone en esa época ya había violencia, crimen en esa época. Imagínese usted, a esa edad que yo tenía, nueve años, íbamos al cine, a las 9 o 10 de la noche era toque de queda y volaba a su casa usted, escondiéndonos, porque a la edad, chiquitos que estábamos, si nos encontraban nos jueteaban en esa época (Bermúdez, 2014, entrevista)

Además, una serie de sucesos políticos y socioeconómicos se entrelazaron con los cines locales, pues dos décadas después del episodio relatado por Bermúdez, el Cine Oriflama se convertiría en un centro de reuniones y operaciones que catalizarían el paro chonero del 15 de marzo de 1982, durante el gobierno de Oswaldo Hurtado. Este evento que aún está en la retina de quienes lo vivieron y que todavía es motivo de conversación entre los que no, se originó, como recordaba conmovido Yuri, un artista del cantón quien en su momento fue líder estudiantil y participó activamente en las fuerzas vivas de Chone, debido a que:

...estábamos totalmente abandonados [...] Fueron previas reuniones y yo estuve en todas las reuniones del Comité de Defensa de Chone que se había formado acá para defender los intereses del cantón y que se hacían en el Cine Oriflama. Se buscaba tratar de que nos pongan atención (Yuri, 2014, entrevista)

A través de aquel paro se demandó atención por parte de las autoridades nacionales, se reclamó la extensión de los servicios públicos, la construcción de sistemas de alcantarillado y pavimentación, acceso vial a las zonas campesinas para dinamizar el comercio, reformas urbanísticas, es decir, una serie de peticiones mínimas y elementales generadas por el abandono histórico de Chone. El paro, como apunta el relato de Yuri al igual que otros testimonios, tuvo como centro de operaciones al Cine Oriflama, lugar en el que se aglomeraron cientos de hombres y mujeres para adoptar resoluciones colectivas. No obstante, tras el mutismo de las autoridades estatales ante las peticiones populares y después de la declaración del paro total de actividades, con el bloqueo vial que ello implicaba, la fuerza pública reprimió a las fuerzas vivas de Chone, causando

varios heridos y provocando la muerte de Douglas Solórzano, un joven dirigente estudiantil que se convertiría en el emblema del paro.

Los relatos apuntan a que los cines locales estaban lejos de ser ‘no lugares’ (Augé, 2000), es decir, elementales espacios de tránsito, sin historia y que no tendrían injerencia en el proceso de construcción y reconstrucción identitaria, tal como han sido entendidos por algunos estudios antropológicos³⁹. Al contrario, los cines de Chone constituyeron espacios históricos y de identidad que aún se entrecruzan con recuerdos y sensibilidades personales y colectivas, y que están arraigados en las memorias individuales y grupales como una lúcida conciencia de haber vivido algo que *ha sido*.

Es claro que los cines constituyeron algo más que simples espacios de distracción vespertina y nocturna, pues más allá de los eventos históricos a los que han estado ligados, ha habido una clara mediación explícitamente resaltada por varias voces del cantón. Uno de los ejemplos más citados fue el impacto del cine mexicano en la cultura y la sociedad chonera. Si bien en los testimonios se resaltaba el gusto por la música y la apropiación de ciertos *modismos* mexicanos –que para ser corroborados basta recorrer las a veces polvorientas, a veces enlodadas calles del centro urbano de Chone y de sus sectores aledaños–, la mediación del cine mexicano (ayudada por el hecho de que las cintas no requerían subtitulación) trascendió el ámbito estrictamente del *gusto*. Así lo afirma Enrique Delgado Coppiano⁴⁰, el historiador local, refiriéndose a la reconfiguración del machismo:

Las películas mexicanas tuvieron toda una influencia no muy positiva. Antes de eso, el machismo se manifestaba de otra manera, anteriormente el machismo lo podemos identificar primero por ceñirnos a la voluntad paterna. En la casa se hacía lo que el padre decía, la mujer lo hacían y los hijos. Con la irrupción de las películas mexicanas podríamos decir que esto se extiende a todo mundo. Usted recuerda cómo son las películas mexicanas: el tipo que se pega los tragos, que se enamora de la niña rica, que trata de romper los esquemas sociales, se roba a la muchacha a la carrera cuando ya iba a casarse con un viejo con el que el padre le obligaba. Mire, ahí se enfrentan los dos machismos: el machismo del viejo que quiere que la hija se case con un hombre rico para que dé seguridad económica a la familia y el cantante medio jumo que se roba a la muchacha porque ese es el amor de ellos (Delgado Coppiano, 2014, entrevista).

³⁹ Un ejemplo de ello es el estudio de Fabián Sanabria (2004), “Los no-lugares del amor en la ciudad: Una aproximación etnográfica a las salas X de Medellín.

⁴⁰ Enrique Delgado además es hijo del ya fallecido Roberto Delgado, dueño en su momento de dos cines locales.

Es evidente que no se puede establecer una relación causal entre cine y machismo, pues hay una estructura socioproductiva, descrita y explicada en el capítulo anterior, que antecede y muestra la multicausalidad del arraigo de este tipo de violencia simbólica. Se podría pensar que más que un consumo pasivo hubo un proceso de interacción, resignificación y negociación en la recepción de las narrativas audiovisuales del cine mexicano, que incidió claramente en la masificación y consolidación de una masculinidad hegemónica que ya preexistía. Este proceso de negociación que inicia alrededor de la década de 1940 se dio en gran medida por las similitudes existentes entre las imágenes que se proyectaban en la gran pantalla y lo que acontecía en el contexto local al salir de la sala oscura: la figura del charro mexicano similar a la del montubio manabita, culturas vinculadas al campo claramente marcadas, semejanzas entre elementos identitarios como los sombreros, las armas y los caballos, es decir, un amasijo de factores similares que derivó en una apropiación selectiva de códigos culturales.

En el mismo sentido, el relato de Fernando Flores de Valgas, un estudioso de la cultura popular chonera y manabita, establecía una relación dialógica entre cine mexicano y violencia local. Por ejemplo, en un pasaje de su testimonio referido a Los Tauras señalaba:

No eran cualquier gente, eran gente al estilo mexicano, yo particularmente creo que hubo una influencia muy fuerte de las películas mexicanas en la actitud, en la cultura nuestra. Entonces, las películas mexicanas, la cultura mexicana realmente es idéntica de lo que tú ves acá. En una película mexicana de los años 60 tú ves de Pedro Infante, de Antonio Aguilar, toda la trama de la película está relacionada exactamente con las cosas que se hicieron aquí (Flores, 2014, entrevista)

Claramente, como ya se explicitó en el capítulo anterior, hubo otros factores que condicionaron el surgimiento de Los Tauras y de otros grupos que se guiaron por la autoridad de la tradición, con características similares en Chone y Manabí. No obstante, lo que evidencian estos relatos es la indudable mediación de los cines locales y las narrativas audiovisuales que allí se proyectaron en una identidad local enraizada fuertemente en una cultura campesina y en las actividades agropecuarias, la misma que negociaba constantemente con productos culturales globalizados, entre ellos el cine mexicano y sus estereotipos.

Varios testimonios marcaron una relación directa entre el cine mexicano de aquellos años y la violencia y desafueros cometidos por Los Tauras y otros grupos de bandidos. Como señala el estudio de De la Fuente y Cedeño (2002), basado en fuentes orales y periodísticas, prácticamente hubo una réplica entre los modos de operar y los móviles de los crímenes de Los Tauras y aquello que se veía en el cine mexicano. Incluso se cita el caso una pandilla juvenil autodenominada *Los Chessman*, que operaba en Portoviejo y que se apropió del apellido de Caryl Chessman, un violador y asesino estadounidense, cuyos delitos fueron difundidos por la prensa regional y local en los años sesenta.

Como ha demostrado Carlos Monsiváis (2000: 160; 163), en América Latina el cine ha sido “un fenómeno cultural en su sentido amplio –antropológico– de efectos profundos”, tanto antes como después de la primera mitad del siglo veinte, pues “los ídolos del cine son escuelas de comportamiento y a las películas se les concede el sitio antes ocupado por la hora del Ángelus”. Chone no ha sido la excepción a este proceso en el que una industria cultural ha impactado en la vida cotidiana de los habitantes de una localidad.

Con el tiempo, los cines locales expandirían su oferta temática y cultural. En el caso que nos ocupa, el *mainstream* de *Hollywood* junto a las películas mexicanas se convertirían en modelos y referentes audiovisuales y culturales para el cine guerrilla chonero. Así lo admiten Fernando y Nixon, quienes se dedican desde hace veinte años a la producción de cinematografías populares, las mismas que distan de ser exclusivamente espectáculos mediatizados de la violencia vivida en el cantón y la región⁴¹, tal como suelen ser leídos cuando circulan fuera de sus contextos de producción.

A las salas de Chone arribaron las cinematografías de artes marciales, los western, las películas de acción y de ciencia ficción. Ellas eran, por un par de horas, un refugio ante la seriedad de la vida, a la vez que proveían un amplio repertorio de imaginarios, actitudes y costumbres. Hubo una historia de amor con los cines locales y con las películas que allí se exhibieron. Se hacía todo por estar sentado en la butaca, en medio de una atmósfera que podía acoger a más de mil personas y donde pululaban las

⁴¹ Este tema se abordará y complejizará en el cuarto y quinto capítulo.

risas y los murmullos frente a esa ventana en la que se sucedían actores y situaciones inimaginables, fascinantes, ante los cuales resultaba imposible apartar los ojos.

Nixon, por ejemplo, quien siempre ha “sufrido mucho por billete” (Chalacamá, 2014, entrevista), inicialmente recogía botellas durante todo el día para venderlas y poder asistir a la matiné de los domingos, o bien se filtraba por un muro para luego confundirse entre la multitud para que no lo sacaran; luego, como mecánico de motos tendría el dinero necesario para pagar sin complicaciones una entrada. Fernando, por su parte, que pertenecía a un estrato popular más acomodado, se unió de adolescente a la brigada juvenil de los bomberos porque ellos tenían prerrogativas para ingresar a las salas de cine.

La fascinación que ejercían las cinematografías no marca, a ningún momento, la homogeneización de los espectadores. Lo que sí se quiere enfatizar es cómo esas conexiones transnacionales a nivel cultural (Hannerz, 1998), que ya existían hace siglos en el cantón y la provincia a nivel productivo, comercial y también cultural, calaron hondo en un contexto donde “pocos leen [y] todos ven películas” (Monsivais, 2000: 162), donde una cultura popular enraizada en el campo se entrecruzaba con productos culturales masivos, ya que éstos últimos serían el sustrato común, junto a los actores de la violencia vivida históricamente en la región, a partir del cual se producirían las cinematografías populares.

La cultura visual en Chone y en los cantones aledaños giró en torno a la gran pantalla hasta finalizar la década de 1960, pues desde entonces ingresarían Tele 4 y Canal 10. En aquel tiempo, tener un televisor en casa era un ejercicio suntuoso de una reducida minoría, sin embargo, debido al *habitus* de consumo y sociabilidad adquirido en los cines, aún perduraba inicialmente un deleite colectivo frente a la pequeña pantalla. Las poquísimas familias que poseían un televisor lo colocaban en la ventana que daba a la calle, donde la gente se agolpaba para mirar ese nuevo objeto de deseo. Esta práctica colectiva aún es visible sobre todo en la Costa ecuatoriana, puesto que en las horas vespertinas y nocturnas varias personas se agolpan frente a un televisor dispuesto en la vereda, por lo regular por el dueño de un negocio, como ‘enganche’ para que los espectadores de películas sean a la vez consumidores de sus productos. De esta forma se mantiene mínimamente esa cultura visual ligada a la socialización, la misma que se aleja abismalmente de ese ejercicio contemplativo que se observa en los

espectadores que asisten a los circuitos de multisalas en los *malls* o en cines “independientes”.

Paulatinamente, al igual que en otras ciudades de Ecuador y América Latina, los espacios de exhibición cinematográfica en Chone serían reemplazados por la televisión, el betamax, el vcd, el dvd, la televisión por cable y el internet. Estos dispositivos de reproducción técnica de imágenes modificaron los modos y los espacios de consumo audiovisual decimonónicos, trasladándolos de lo público a lo privado, de lo colectivo a lo individual.

En la década de los noventa los cines no resistieron la competencia de los nuevos soportes audiovisuales y cerraron sus puertas. El mítico Orifloma, por ejemplo, para cubrir el déficit que dejaba el negocio del cine y con la finalidad de realizar la liquidación de la empresa y de sus trabajadores, comenzó a proyectar pornografía a partir de la media noche, un curioso final para un espacio que además de ser epicentro del audiovisual, fungía de centro cultural, político y literario. Aquella época donde el cine era más que un punto de encuentro había llegado a su fin.

No obstante, las ruinas de esa *edad dorada* marcarían el inicio de un nuevo proceso: el tránsito de la exhibición a la producción de películas. Cabe decir que a pesar de que haya una marcada tendencia ascendente respecto a la producción audiovisual proveniente de sectores subalternos, no en todos los lugares que se ve cine se hace cine, mucho menos en aquellos que han ocupado históricamente un lugar periférico dentro del Estado nación. De aquí que Chone sea un ejemplo elocuente de la irrupción de lo local frente a la fetichización de lo global, ya que desde 1994 hasta la actualidad se han realizado más de una decena de películas –entre largometrajes, cortometrajes y documentales–, que han demostrado tener una amplia acogida popular a nivel cantonal, provincial y nacional.

El desarrollo de estas cinematografías populares no hubiese sido posible sin estos antecedentes, puesto que los cines locales y las películas que allí se exhibieron dejaron una impronta que aún palpita en los audiovisuales que se producen en la localidad. Es más, ese semanal viaje a la ficción, esa íntima fascinación ejercida por las cinematografías exhibidas durante cerca de sesenta años, es la piedra angular de quienes ahora producen las cinematografías populares. “Fue un día que vi una película bacán de Arnold Schwarzenegger y me salgo después de la película y me pongo a ver los

carteleros. Compré una hamburguesa, me compré un batido y dije ‘No, no, no, yo voy a hacer una película’. Yo quería que mi nombre y mi película estuvieran ahí, en el cartelero”, sentenciaba Nixon (Chalacamá, 2014, entrevista), el pionero del cine popular chonero.

Continuidades y rupturas en la economía audiovisual popular chonera

Mi primer encuentro con Nixon en Chone fue en un viejo calabozo, ubicado en una de las Unidades de Policía Comunitaria (UPC) que se han edificado o modernizado en el cantón desde hace cuatro años. Allí filmaba *Un minuto de vida*, su última película que aborda el tema de tráfico de personas, un delito que según declaraciones de una funcionaria del Ministerio del Interior tiene a Manabí como lugar de origen y tránsito (El Diario, 2012).

Con el sol relinchando en el cenit y el calor invernal golpeando en todas partes, el calabozo era uno de los pocos lugares en los que se encontraba algo de sombra. Allí Nixon explicaba a los cerca de veinte actores que se aglomeraban a su alrededor las formas adecuadas de actuar, el rol que cada uno cumpliría, los gestos que debían tener sus rostros dentro de la escena de acción que se grabaría aquel día, en la cual él era el protagonista y que a pesar de durar más de seis horas no se filmó completamente.

Los actores no habían estudiado actuación, es más, algunos de ellos dejaron de lado sus múltiples oficios o bien abrieron un paréntesis en sus ocupaciones para participar en la grabación. Más de la mitad de los actores, como apuntó después Nixon, provenían de *barrios densos*. Ellos, parafraseando a Auyero y Berti (2013), llevaban inscrita la violencia en sus cuerpos a modo de tatuajes, o bien se podría decir que sus cuerpos eran la “superficie de inscripción de los sucesos” (Foucault, 1980: 14): revólveres y nombres se extendían en su brazos y torsos, cortes de arma blanca atravesaban diagonalmente algún pómulo como muestra de la violencia que ha vivido el cantón a lo largo de su historia y que arreció durante los últimos quince años.

Sin embargo, no eran los únicos actores que trabajarían en la escena. También estaban miembros de la Policía Nacional, quienes colaboraban en el filme desempeñando sus roles reales: imponiendo y regulando el orden en el microcosmos

carcelario. Además, se encontraba Raúl⁴², quien aportaba económicamente a la producción de *Un minuto de Vida*, un abogado en libre ejercicio que también ha participado en otras películas de Nixon. Raúl ocupa el principal rol antagónico en la película, es quien trafica personas dentro del filme. En el esquema de producción de Nixon, implementado desde hace doce años, es así: quien aporta más dinero tiene mayor protagonismo y muere al final de la película, quien aporta menos morirá más temprano que tarde:

Siempre me nació estar en el cine, fue un sueño que se cristalizó. Yo estoy apoyando en esta película, porque hay gente en nuestro pueblo que no apoya. Yo apoyo, en primer lugar, con mi presencia, pero también con dinero. Hay que darle de comer a la gente, inclusive tuve que darle un dinerito, aunque sea muy poco, para que vengan. Son gente pobre, de barrio (Raúl, 2014, entrevista).

Efectivamente, Raúl aportaba económicamente a los actores y a la producción de la película, sin embargo, no colaboraba solamente de la manera señalada, pues según Nixon a los actores además de proveerles comida se les daría marihuana y trago, pues eso pedían (DC).

Tras ser editada, la secuencia filmica de *Un minuto de Vida* que se grabó aquel día solo mostraría el despliegue de artes marciales y el intento de un ajuste de cuentas en el calabozo, mismo que sería neutralizado por la Policía. Sin embargo, la puesta en escena de los actores frente al encuadre de la cámara iba de la mano de la *puesta en escena* de los actores sociales fuera de él, es decir, de la posición social que tenían en el microcosmos chonero. A partir de ese momento se prefiguraba algo que se pondrá en evidencia en este y los próximos capítulos: las imágenes constituían campos simbólicos en disputa.

Mucha agua ha corrido por el Río Chone para que Nixon pudiera filmar la escena descrita, veinte años han pasado desde que en 1994 se iniciara este “proyecto quijotesco”, tal como definió Nelson Solórzano (2014, entrevista), un habitante local y actual colaborador del cine guerrilla.

Nixon, quien desde hace tan solo seis meses vive de la venta de sus películas, inició la producción de cinematografías populares junto a Fernando Cedeño, quien actualmente es la cabeza visible del cine guerrilla. Fernando lleva una vida paralela, ya

⁴² Seudónimo

que desde 2007 ha conjugado las actividades que le demanda su depósito de madera con el cine. Rodeado de tablonces de laurel, tangaré, moral fino, guayacán, mangle, pechiche... vive en una villa otorgada por su padre, ubicada en las afueras del casco urbano de Chone, a la que se puede llegar luego de atravesar las *camaroneras* o *piscinas olímpicas*, tal como se denomina con sarcasmo a esos enormes charcos de agua formados por las lluvias en las calles no adoquinadas. De ese pequeño lugar, en el cual puede pasar días enteros sin salir al centro urbano, Fernando ha hecho una trinchera, una suerte de centro de operaciones. “Es mi burbuja donde vivo” (Cedeño, 2014, entrevista), señala para referirse a sus dinámicas cotidianas, las mismas que dejan al descubierto su lugar de enunciación.

El proceso cinematográfico popular iniciado por estos dos hombres junto a un grupo de amigos, tal como se verá, ha sido plural y heterogéneo, y la etiqueta de *quijotesco* es válida no solo en la medida que han emergido de una periferia geográfica y simbólica como es Chone, sino también porque a pesar de las precariedades económicas y el desconocimiento técnico –o quizá precisamente debido a ello– ha desplegado una creatividad popular que, como señalaron varios entrevistados, hace que todo sea posible desde el momento en que se lo piensa.

Dos mundos diferentes: la primera etapa del cine guerrilla (1994 - 2000)

Si una de las características históricas del cine ecuatoriano ha sido su discontinuidad, ésta fue parcialmente rota en los años noventa, pues en este decenio confluye una generación de cineastas que se encargó de producir cortos, medios y largometrajes de ficción, que oscilarían entre el realismo social, el costumbrismo, la denuncia y las adaptaciones literarias.

Según cifras de la UNESCO (2000), entre 1988 y 1999 el Ecuador produjo un promedio de cuatro largometrajes al año e importó 510 películas para exhibirlas en salas comerciales⁴³. Es evidente la desproporción entre la capacidad de producción nacional y los flujos de bienes audiovisuales que se importaron en aquellos años. Lejos de ser un pie de página, estos datos evidencian una persistencia histórica en el sector

⁴³ Las cifras registradas por la UNESCO no están respaldadas por una verificación empírica, pues éstas fueron extraídas de un cuestionario sin que se especifique a quién fue realizado. Otras cifras hablan de un estreno anual durante aquella ‘década perdida’.

cinematográfico latinoamericano en general y ecuatoriano en particular. En este marco, y si se analiza que Brasil y Argentina durante el período mencionado produjeron un promedio de 20 a 150 películas anuales, se puede afirmar que el cine ecuatoriano ocupaba un lugar marginal dentro de la periferia. No obstante, como si fuese una estructura de círculos concéntricos, dentro la periferia existía otra periferia y es allí donde debe enmarcarse la producción de bienes simbólicos choneros.

Hay otros rasgos que definen al campo en el que se han insertado estas prácticas audiovisuales populares. En este sentido, en 2014, con una visión retrospectiva y crítica, un catedrático y reconocido cineasta sentenciaba que hay una “concentración de la producción cinematográfica en pocos individuos claramente privilegiados por su origen social, su educación, su condición económica y sus vinculaciones políticas. El cine ecuatoriano es castellano, urbano europeizado y anglo norte americanizado. No es kichwa, no es shuar, no es afroecuatoriano” (Luzuriaga, 2014).

El quién, cómo y dónde expuesto en el análisis precedente es una diferencia cualitativa respecto a los actores, los lugares y los modos de producción populares. Basta repasar la trayectoria de los cineastas choneros para evidenciarlo. Nixon, por ejemplo, señalaba:

Yo nací en un campo, en La Ruda, un sitio de Ñause. A los 9 años ya me sacaron acá a Chone. Allá estudié hasta tercer grado, luego me trajeron acá a Chone, pero como a mi papi le gustaba tomar el trago, todo lo que ganaba de la finca se lo tomaba, se lo gastaba en trago. Nosotros queríamos estudiar porque queríamos superarnos, mi papá no nos ayudaba en nada. Era una vida difícil, por eso yo quería trabajar, porque no tenía plata para estudiar. El primer trabajo que hice fue en un burrito cargando cemento con una carreta. Ahí me pagaban por cargar cemento, nomás tenía 10 años. A los 10 años, hermano, ¡cargar un quintal de cemento!, ¡las piernas me temblaban! [...] Después ya nos cambiamos de casa y al lado de esa casa había un taller de motos. En ese taller era que yo me iba ahí a mirar al maestro para ver si me daba trabajo. Ahí como a los dos meses el man me dice ‘ven, ayúdame aquí para que barras’. Ahí me fui a barrer, iba conociendo hasta que aprendí la mecánica (Chalacamá, 2014, entrevista).

Ante los problemas familiares y la escolaridad truncada y nunca retomada, Nixon se desempeñaría en varias actividades laborales: recogería cacao, arreglaría motos, enseñaría karate en una academia de artes marciales, trabajaría fugazmente como funcionario público y como periodista en un canal provincial. Además, durante el fenómeno climático de El Niño de 1997-1998, que inundó completamente el centro urbano de Chone, que afectó la infraestructura vial y de servicios públicos, que acabó

con un 70% de los bienes materiales de la población y que trajo epidemias como la fiebre tifoidea, el dengue, el paludismo y la gripe, Nixon ideó un negocio coyuntural que le permitió sustentarse económicamente durante la crisis, al fabricar pequeños autos motorizados con materiales de los autos destruidos por el Fenómeno, los cuales alquilaba y hacía rodar en una planicie que no fue afectada por la inundación. En otra ocasión, Nixon instituyó, con una rentabilidad insospechada, la primera escuela de conducción en Chone, la misma que paradójicamente no contaba con ningún automóvil, pues ideó un complejo sistema adaptado a una máquina de coser.

La vida de Nixon constituye un claro ejemplo de las tretas del subalterno (Ludmer, 1984) frente a la violencia estructural, aquellas tácticas permanentemente desplegadas para marcar una ruptura con la ubicación asignada en el espacio social y que Nixon, más tarde, trasladaría al campo cinematográfico.

Fernando, por su parte, al igual que Nixon, tiene raíces en la zona rural manabita. Él, quien tampoco finalizaría sus estudios, es hijo de un finquero, agricultor, ganadero y comerciante local que en ningún momento de su vida imaginó que algún descendiente suyo se dedicaría a otra actividad que no estuviera relacionada con el campo:

Pienso que solo contando mi vida tal cual como ha pasado sería más entretenida que otra historia. Desde el pelado que andaba por las calles viendo películas, que iba a la academia y luego se jalaba de puñetes en las calles para probar que sabía algo. Luego me fui al Oriente y por allá me metí a una compañía petrolera, luego fui parte de un paro que fue grande y me uní a la protesta, fui uno de los impulsores que iba de campamento en campamento diciendo que nos levantáramos y que no permitiríamos que nos sigan estafando las tercerizadoras, hasta que terminó el contrato y me botaron por revoltoso. Regresar a Manabí, ir a trabajar en un pueblo pesquero y hacer de oficial de un carro y a veces no tener que comer. Buscar trabajo en la playa, aunque sea empujando botes, para que me den comida (Cedeño, 2014, entrevista)

Fernando también desempeñó varios oficios a lo largo de su vida: fue bombero juvenil, vendedor de electrodomésticos y libros, guardia de seguridad en una compañía petrolera, trabajó como obrero abriendo zanjas para equipos petroleros, se empleó haciendo tuberías aéreas, fue chofer, ayudante en una imprenta, pintó carros y casas y fue ebanista.

Claramente, la violencia estructural se evidencia en las posiciones que estos actores han ocupado en la sociedad, las mismas que se traslaparían años más tarde a la

ubicación que les fuera fijada en el campo cinematográfico, una ubicación secundaria, accesoria, que han intentado modificar desde hace cinco años. Y es que en este proceso cinematográfico popular, la distribución desigual del capital económico ha ido acompañada de una distribución desigual del capital cultural, es decir, de ese capital que al ser repartido inequitativamente y que al ser apreciado desde una perspectiva hegemónica “hace que todos los agentes sociales no estén igualmente inclinados y aptos para producir y consumir obras de *arte*⁴⁴” (Bourdieu, 2010: 31). Con esto se quiere enfatizar que una aproximación analítica hacia estas audiovisualidades populares debe desprenderse de aquella posición conservadora, en la que se hallan reminiscencias kantianas (Kant, 2011), que proclama a las competencias del *gusto* como facultades naturales que inciden en el saber-apreciar, saber-mirar, saber-hacer y que repudian aquellos procesos de apropiación selectiva que han liberado al arte de su “existencia parasitaria dentro del ritual” (Benjamin, 2010: 53).

Como se ha mencionado, quienes han realizado y han actuado en el cine guerrilla han crecido y se han nutrido de aquellos bienes simbólicos considerados peyorativamente *sin aura* (Benjamin, 2010). El *mainstream* marcado por *Hollywood* con sus películas de acción y de artes marciales, el cine mexicano y sus símbolos de masculinidad, la telenovelas mexicanas y venezolanas con su sentimentalismo y melodrama, las historietas y comics como Kaliman o Águila Solitaria que demandaban una parada obligatoria en los quioscos locales... eran y, con sus variaciones y equivalentes, siguen siendo los referentes del cine guerrilla.

Estos productos culturales masivos se filtraron en los intersticios de la cotidianidad de la cultura popular chonera, una cultura campesina que migró paulatinamente desde finales de 1970 e inicios de 1980 hacia el diminuto centro urbano y en la que el cine operaba como un mecanismo que permitía salir, aunque sea ficticiamente, del aislamiento.

⁴⁴ Las cursivas son mías porque con ello se quiere enfatizar que la noción de arte implica, con algunas excepciones, la admisión tácita en el campo artístico –en este caso cinematográfico– de una serie de universales abstractos inaugurados por la modernidad: la originalidad y autenticidad de la obra de arte; el gusto como competencia natural e individual; la existencia de un arte universal, verdadero, evolutivo, alejado de aquellas manifestaciones consideradas espurias o para-artísticas; la supuesta autonomía del arte frente a la sociedad, la política o la economía, son algunos de ellos. Esta concepción de arte forma parte del proyecto de la modernidad y fue, quizá, su más grande utopía.

De 1994 a 2000 se cristalizaron audiovisualmente las operaciones de apropiación y uso de las representaciones y productos culturales difundidos globalmente. Es decir, aquellas “jugarretas, astucias, [...] movilidades maniobreras, simulaciones poliformas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros” (De Certeau, 2000: i) que ya se realizaban en espacios como los parques y plazas locales, donde un grupo de amigos desplegaba públicamente sus destrezas marciales buscando simular lo visto en la gran pantalla, pasaron a ser escenificadas frente a una cámara, derivando en películas como *Masacre en el Bejuco* (Chalacamá, 1994), *En busca del tesoro perdido* (Cedeño y Chalacamá, 1994), *Potencia Blanca* (Chalacamá, 1995), *El destructor invisible*⁴⁵ (Chalacamá, 1998), *Avaricia* (Cedeño y Chalacamá, 2000).

“Nunca hago una escena similar, hago la toma, pero yo hago el texto que es distinto. La toma es igual, casi, porque son maestros. A través de las películas tú aprendes” (Chalacamá, 2014, entrevista). Entonces, estos consumidores culturales han sido a la vez productores silenciosos y fabricantes astutos que emplearon las imágenes que tanta fascinación despertaron en ellos para realizar una segunda producción: las cinematografías populares choneras. Las historias que se contaban en imágenes con dinero de sus bolsillos se las escribía minutos antes de la grabación o bien en las noches previas a la misma:

Nosotros sabíamos hacer dos cosas, darnos golpes y andar en moto, eso era parte de la vida de nosotros [...] Ahí Nixon me dice escríbela tú, pero en realidad la hicimos los dos. Ahí se graba con un tipo que le regalan una cámara [Jerry Vera]. Él nos cobraba por días de grabación, solo grabábamos sábado y domingo y a veces solo domingo. En *En busca del tesoro perdido* nos demoramos dos meses o tres meses y medio. Una película que tenía más puñetes que palabras. De ahí fuimos a donde Pedro Pinales porque allá la editamos en dos vhs (Cedeño, 2014, entrevista)

Esta segunda creación, que hasta este momento es realizada mayoritariamente los fines de semana, no hubiera sido posible sin la globalización de la tecnología digital para la producción y reproducción técnica de imágenes, ya que ésta permitió, parafraseando a

⁴⁵ Esta película iniciaría su rodaje en 1998, sin embargo, por falta de presupuesto no podría ser finalizada. Tendrían que pasar siete años para que *El destructor invisible* saliera a la luz. Fue en 2005, durante el Gran Paro de Chone, coyuntura que paralizó al cantón por cerca de un año y ante la cual Nixon debió idear nuevamente un mecanismo de subsistencia. Decidió hacer un nuevo filme utilizando fragmentos de sus películas pasadas y filmando solamente pequeñas secuencias que le permitieran dar coherencia a las imágenes de sus anteriores filmes. El resultado fue *El destructor invisible*, “un remendón de película” tal como la define Nixon (Chalacamá, 2014, entrevista), la misma que, como se corroboró durante el trabajo de campo, aún es demandada por la población local y regional.

Roncagliolo (1990: 53, citado en Barbero, 2004: 367), gestar un espacio público que representa un impulso local, desde abajo hacia arriba, y que marca una ruptura con la verticalidad y el paternalismo entre productores y consumidores.

Las videocámaras y los vhs llegaron a Chone de la mano de habitantes locales que habían viajado temporalmente hacia Estados Unidos y fueron la base técnica que posibilitó en un primer momento (1994 - 2000) grabar historias en la que un grupo de amigos, a modo de juego, demostraba su habilidad para la lucha y la pelea dentro de historias que tenían tintes locales; y que en un segundo momento (2000 - 2014) se encargó mayoritariamente de registrar en clave de ficción a los actores de violencia del cantón, recreando sus formas de operar, racionalidades y transiciones⁴⁶.

A esta base técnica debe agregarse la base popular en la que se ancló la producción de las cinematografías choneras durante aquellos años. El grupo de amigos estaba conformado por electricistas, finqueros, mecánicos, choferes, pequeños y medianos comerciantes... que durante el proceso de filmación además de ser actores aportaban con sus bienes o con sus conocimientos para la fabricación de insumos que fuesen necesarios para la grabación y para realizar efectos especiales de corte artesanal. Las fincas que fungían de escenarios eran cedidas temporalmente, los caballos utilizados eran prestados, las balas reales para las armas reales eran dispensadas por los centros ferreteros, todo ello mientras se fabricaban artesanalmente pequeños explosivos para dotar de realismo a las escenas de acción.

Ante la precariedad económica emergía la creatividad popular y también la figura del *acolite* costeño como elemento que tiene filiación con la entrega de dones trazada por Mauss (2007 [1954]). Con ciertos matices, esta característica sigue vigente en los procesos de producción de las audiovisualidades populares choneras.

Cabe señalar que el proceso del cine guerrilla, desde entonces hasta la actualidad, ha sido un proceso prácticamente masculino. De hecho, tal como se evidenció tanto en las grabaciones de Nixon como en los ensayos de Fernando, durante la filmación hay un *performance* de la masculinidad donde se apela “al repertorio disponible de saberes y significados que son percibidos como formas socialmente apropiadas para personajes heterosexuales” (Andrade, 2001: 116). El despliegue de la

⁴⁶ La etnografía sobre los actores de la violencia que muestran las imágenes se realizará en el siguiente capítulo.

masculinidad que se observa tanto en las películas iniciales como en las contemporáneas implica que aquello que se ha naturalizado a partir de una tradición cultural se traslade al mundo simbólico/audiovisual, pues hay una relación dialógica entre lo que ha sucedido en el microcosmos de Chone y lo que presentan las películas que allí se producen: la superposición y el despliegue de los códigos masculinos que prevalecen ante esos objetos/sujetos de deseo y disputa en el que se convierten las mujeres

Por otro lado, hasta hace tan solo cinco años el cine guerrilla empleó armas y balas reales, lo cual demandaba una mayor precaución por parte de los actores. Al respecto, César Velázquez, catedrático de una universidad y uno de los actores que forma parte de un *star system* local, señalaba:

¡Era un peligro! Cuando eran mis acciones con bala y tenía que dispararle a alguien yo lo primero que hacía era decirles ‘deme la bala que yo la pongo en el tambor’. ¿Por qué razón? Era para asegurarme, porque imagínese que yo mate a alguien, toda mi vida se jode. No podía darme el lujo de pecar en tan poca situación. Inclusive en todas las situaciones de bala que había yo decía ‘a ver compadre, déjeme ver el casquillo, déjeme ver el casquillo cómo va’. Y en esa película, por ejemplo, de Sicarios Manabitas nunca tuvimos un problema. ¡Eran balas verdaderas! Pero yo no disparaba a la gente, disparaba cerca de ella, al árbol, a la tierra, eso se destrozaba. Eran balas más o menos de tres centímetros, con punta puntiaguda. Entonces, debíamos tener mucho cuidado, teníamos extremo cuidado (Velázquez, 2014, entrevista)

Si bien el uso de armas y municiones reales muestra una astucia para suplir carencias técnicas y superar obstáculos económicos que impedían recurrir a elementos de utilería, cabe decir que la portación de armas respondía al universo cultural del campo manabita y constituía un hecho normal en Chone hasta que en 2009, por Decreto Ejecutivo⁴⁷, se inició un control más riguroso de esta actividad. Las raíces de la naturalización de este fenómeno se las puede hallar en las palabras de Macario⁴⁸, un viejo habitante local, quien tomará protagonismo en el cuarto capítulo por haber sido un destajero que se dedicó a asesinar por encargo:

Es que anteriormente nadie dejaba su revólver, ahorita es que estamos cagados sin poder cargar armas, ahorita no se puede cargar armas, ahorita lo cogen con una arma en la mano [y va] dos, tres años preso. ¿Cómo se defiende uno? Eso es lo que yo hallo mal a este Presidente, de que le quita las armas a la gente. ¿Pero la gente del campo que necesitaba tener una escopeta para coger un ave, para coger un

⁴⁷ Ver Decreto Ejecutivo No. 1573, publicado en Registro Oficial 529 del 16 de Febrero del 2009.

⁴⁸ Seudónimo.

gavilán, para coger una guanta? ¿Con qué? Si le van a asaltar, tiene que dejarse asaltar, pues no ve que no tiene con qué defenderse (Naún, 2014, entrevista).

La naturalización del uso y la portación de armas está ligada a las labores masculinas dentro del campo, pero también es inseparable de una noción individual y grupal de seguridad y protección en la que no intervienen las autoridades que deberían regular el orden. En este marco se da el uso de las armas y municiones reales en el proceso de producción del cine popular chonero. Así lo recuerda Nixon:

En los primeros tiempos, y también después, había buenas armas. En *Secuestro al Presidente* hay buenas armas, armas de verdad, porque en ese tiempo el Estado todavía no prohibía usar armas. Ahorita ya no puedo utilizar armas de verdad porque es prohibido, meten preso a todos los que carguen armas y por último se van hasta 10, 15 años por un arma que uno cargue. Antes yo andaba en pleno centro con buenas metralletas, buenas mini uzi, nadie me decía de quién era, nadie. Me las prestaban a mí sin problema, un amigo me las prestaba hasta que yo terminaba la película. Era una confianza tremenda. Me prestaba las armas y me regalaba las balas [...] En cualquier ferretería había balas, cartuchos. Ahorita ya no hay ni cartuchos, no hay nada. Yo utilizaba cartucheras, para mí era fácil porque yo los cartuchos los trazaba, le sacaba lo que mataba, las pepitas, y la hacía como bala salva. Ahorita ya no hay como hacer eso, ahorita hay que hacerlo con esfuerzo, con efectos especiales, que ya no son iguales [...] No importa que nosotros no podamos hacer películas por eso de las armas, lo importante es no perder vidas humanas, tener más tranquilidad en el pueblo (Chalacamá, 2014, entrevista).

El uso de armas reales, con frecuencia celebrado acriticamente por algunos análisis, da cuenta del microcosmos en el que se gestaron estas prácticas cinematográficas populares: la treta del subalterno para suplir o superar las precariedades no es simple táctica, es símbolo y alusión de un contexto marcado por las armas y la violencia.

El uso de armas reales, como no podría ser de otra manera, dotaba de verosimilitud a las narrativas audiovisuales que durante esta etapa estaban dirigidas a un público local. Xavier⁴⁹, quien participó durante esta primera etapa del cine guerrilla, señaló que “las armas son muy importantes en una película de acción, pero unas armas que sean casi idénticas a las armas de verdad, porque eso le da más realismo a una película y al televidente le da más temor cuando está viendo la pantalla. El arma se ve más tuca, más fuerte, entonces es bueno utilizar armas de ese calibre. Da más seriedad.” (Xavier, 2014, entrevista). Como se pudo constatar durante el trabajo de campo, quienes han manejado armas saben los movimientos reales de ésta cuando se vacía el tambor, la

⁴⁹ Seudónimo

adecuada posición que deben tener las manos al sujetarla, los movimientos de los brazos en su descarga. Claramente, el efecto de realidad de las películas estuvo garantizado con el uso de estos insumos. Sin embargo, la credibilidad del relato también se basaba en la recuperación del habla local, su jerga, sus dichos y refranes, sus paisajes cotidianos, escenarios, imaginarios e historias.

En las consideraciones expuestas se halla la respuesta a la acogida que tuvieron las cinematografías populares choneras al ser exhibidas en el ya desaparecido cine Oriflama, el único canal por el que circularon durante esta etapa. Elvis Flécher, quien ha participado en cinco películas choneras, recuerda la insospechada recepción que tuvieron las películas populares:

Llegamos a tener buen éxito en el cine. ¡El cine se llenó, hermano! La gente quería ver quiénes eran los actores, cómo era la película. Decían que era algo grandioso, que Chone tenía madera para hacer una película de éstas. Comenzaron a preguntarnos qué experiencia habíamos tenido. La gente se sentía orgullosa de la primera filmación que había en Chone. Eso era buenísimo, que la gente te preguntaba, se te acercaba, te decía 'oye, tú estás vivo, tú no tienes nada' (Flécher, 2014, entrevista)

Efectivamente, el cine Oriflama, que podía albergar a más de 1 000 espectadores, se llenó durante varios días seguidos con el estreno de la primera película chonera, para ver en la gran pantalla a gente con la que uno podía encontrarse en una tienda, un parque o una plaza, pues en el microcosmos urbano de Chone prácticamente todas las personas se conocen entre sí. A pesar de sus imperfecciones, el éxito de la primera película chonera se repetiría en las siguientes producciones hasta que aquella ventana de exhibición cinematográfica y espacio de socialización nocturna y masiva cerró sus puertas antes de finalizar el milenio, al no poder competir con el mercado informal del vhs y del dvd.

La etapa finisecular implicaría una serie de cambios, ya que la producción cinematográfica popular en Chone dejaría de ser vista como un ejercicio diletante para ser concebida como una actividad seria y rentable. Además, el proceso cinematográfico popular chonero se bifurcaría, pues Fernando y Nixon tomarían rumbos distintos que analíticamente evidencian la heterogeneidad de lo popular tanto en sus *modos de hacer* como en sus *modos de ver*. El primer ciclo se cerraría con *Avaricia* (2000), la última producción que realizaron juntos y que presenta un cambio temático al recrear una

historia de Río Vendido, un pequeño recinto de Manabí donde hasta hace poquísimos años la ley y la justicia se los imponía con revólver, basada en conflictos de tierras y problemas pasionales con los que la gente del cantón han estado familiarizados.

La pluralidad de lo popular: el segundo momento del cine guerrilla (2000 - 2014)

El nuevo siglo inaugurado con la crisis financiera ecuatoriana marcaría una transición en las cinematografías populares, en su economía audiovisual y en la trayectoria de quienes han encabezado este proceso. Algunos cambios serían obligatorios debido a que se enraizaban en problemas estructurales derivados de la desregulación del mercado y de la reducción de las competencias estatales, sobre todo durante el último decenio del siglo XX, los años más crudos del neoliberalismo en el país.

En este marco adquiere importancia el mercado informal. Si bien se ha dicho que la informalidad es una parte constitutiva del neoliberalismo, este fenómeno también está asociado a las migraciones del campo a la ciudad y a la pérdida de la vigencia social del Estado tras la etapa fallida del desarrollismo y el incumplimiento de sus promesas (De Soto, 1987). Si nos remitimos a una noción sumamente operativa, que señala a la informalidad como fenómeno que engloba a todas aquellas actividades que no pasan por la legalidad, se podría decir que Chone y gran parte de la región manabita han vivido históricamente en la informalidad, pues allí hasta hace pocos años las transacciones comerciales, territoriales, laborales se han basado mayoritariamente en la oralidad, sin pasar necesariamente por el sistema escriturario y las esferas legales.

En Chone, aquel mundo informal percibido como legítimo se incrementó con la llegada del nuevo siglo y la emergencia de un sector poblacional que vio en el comercio informal una fuente de subsistencia. Este fenómeno impactaría en la economía audiovisual popular de Chone, sobre todo porque marcaría el surgimiento de la *piratería* de bienes simbólicos en el cantón.

Como se ha dicho, la llegada de la piratería modificó las formas de consumo audiovisual, pues supuso un traslado de una esfera pública y colectiva a una esfera individual. Si bien las salas de cine de los principales centros urbanos del Ecuador entran en crisis durante el primer quinquenio de los años noventa debido al negativo impacto social de las políticas neoliberales, a la crisis económica ecuatoriana –reflejada

en el bajo poder adquisitivo de la población, que convirtió el acceso a salas de cine prácticamente en un ejercicio suntuoso— y sobre todo a la masificación de dispositivos para la reproducción de audiovisuales, éstas lograrían rearticularse, como apunta Serrano (2007), a través de las primeras cadenas de multisalas ubicadas, como no podía ser de otra manera, en los principales núcleos productivos del país. Sin embargo, en un contexto periférico como el de Chone no se dio tal rearticulación y los cines locales desaparecieron.

En este contexto se modificó la economía audiovisual de las cinematografías populares. Si en el período anterior se podía recuperar el poco dinero invertido con las entradas vendidas para ingresar al cine, ahora el lucro sería mínimo porque la mayor cantidad de ingresos se quedaban en otros actores del sector popular. Fernando es claro al respecto:

Muchos piratas me han dicho que gracias a ellos a mí me conocen, que me hicieron un gran favor. El gran favor fuera que ustedes la hubieran vendido y que hubieran agarrado un centavo y que me digan ‘mira, Fernando, nosotros estamos vendiendo tu película y te queremos ayudar, te vamos a dar 10 centavos por cada película’. Ahí me hubieran hecho un favor. Esto fue el producto del trabajo de uno y el otro se aprovechó (Cedeño, 2014, entrevista).

Paradójicamente y a pesar de no ser de su agrado, la reproducción y venta masiva de las películas choneras a través de la piratería les traería un prestigio insospechado a los realizadores y actores populares del cine guerrilla, pues lograrían trascender las fronteras cantonales, regionales y nacionales al transitar por un circuito popular.

La piratería constituyó uno de los puntos de fricción en el proceso cinematográfico popular chonero, ya que Fernando pretendía desde entonces profesionalizar la producción cinematográfica popular y la piratería no lo permitía, mientras que Nixon veía en ella un mecanismo para dar a conocer sus bienes simbólicos y con la que más tarde lidiaría de una forma particular: pirateando sus propias películas.

Desde 2004, Fernando ha tenido una posición ambigua respecto a la piratería. Por un lado, la ha combatido a través de la denuncia de comerciantes minoristas que han vendido sin su consentimiento las cinematografías derivadas de su proceso, lo que implicaría el corte de un encadenamiento popular. Por otro lado, también ha realizado alianzas estratégicas con algunos pequeños y medianos comerciantes para lograr de algún modo recuperar el dinero invertido en las cinematografías populares, el mismo

que hasta el momento ha salido de sus bolsillos o de quienes han colaborado mínimamente con él.

Y es que la presencia de la piratería implicó adoptar nuevas estrategias y canales de promoción, circulación y exhibición para dar a conocer los bienes simbólicos populares. Así, al perifoneo se le añadiría la promoción, venta y proyección de las cinematografías en los buses intercantonales e interprovinciales. El sistema consistía en reproducir la secuencia inicial de una película en las pequeñas pantallas de los buses para despertar la atención del público y así concretar la venta. A su vez, la exhibición de estas producciones populares se daría en espacios como pequeños canchones de tierra o bien en la sala municipal del cantón, la misma que más tarde sería incendiada durante el Gran Paro de Chone de 2005⁵⁰. Así, la flexibilidad y adaptabilidad de las estrategias populares estaba marcada por las condiciones precarias que mostraba el contexto.

En este período, el proceso de Fernando deriva en la realización de *Sicarios Manabitas* (Cedeño, 2004), *Barahúnda en la montaña* (Cedeño y Quinto Cedeño, 2004)⁵¹ y *Ángel de los sicarios* (Cedeño, 2012), además de varios cortometrajes donde se traducen en imágenes algunas leyendas locales o bien se trabaja con la comunidad en campañas de prevención de violencia y uso de drogas.

Refiriéndose a los cineastas ecuatorianos y a la industria de Hollywood, Fernando sentencia que “así como ellos cuentan sus historias al mundo, también nosotros podemos comunicarlas desde Chone” (Cedeño, 2014, entrevista). De aquí que sus filmes muestren un giro temático que implicó regresar la mirada a una realidad local que ha estado atravesada por la violencia.

Los filmes de Fernando muestran una transición dada en la sociedad chonera y manabita que osciló desde los actores tradicionales de la violencia y los conflictos en los que operaban –destajeros, duelos a revólver, conflictos de tierras, entre otros– hacia los actores modernos ⁵²–los sicarios, las bandas delictivas vinculadas al narcotráfico y a un abanico de delitos.

⁵⁰ Este episodio está relacionado con el análisis de los actores de violencia, por ello será abordado en el siguiente capítulo.

⁵¹ Esta cinematografía solo saldría a la luz en 2008 por disputas entre los directores.

⁵² Esta transición de los actores de la violencia, que se abordará en el siguiente capítulo, no quiere decir que los antiguos actores y conflictos desaparezcan, pues incluso pueden llegar a coexistir.

Por ejemplo, en *Sicarios Manabitas* (Cedeño, 2004) –película que debió llamarse *Destajeros Manabitas*, pero que cambió de nombre por la denominación que se le comenzaba a dar a este delito en el mundo social manabita a partir de los medios de comunicación–, el punto de giro se desata por cruzar la cerca de una hacienda ajena y con ello violar el honor y el territorio de un cacique local; mientras que en *Ángel de los sicarios* hay una clara alusión al portovejense Mauricio Montesdeoca Martinetti, alias ‘El Justiciero’⁵³, quien tras presenciar a sus 29 años el asesinato de varios miembros de su familia ejecutado por sicarios, se vengó de los delincuentes realizando una *limpieza social* en toda la zona.

Este cambio temático hunde sus raíces en el contexto de Chone, pues con el nuevo siglo surgirían nuevos actores de violencia como es el caso de la banda delictiva Los Choneros, la misma que hasta hace pocos años era “la piedra en el zapato de la Policía” (El Diario, 2010). Este grupo delictivo adquirió una notoriedad a nivel local, provincial y nacional debido a la diversificación de sus actividades ilícitas –que han comprendido narcotráfico, asalto a bancos, secuestro, extorsión, robo, sicariato, entre otras– y ante su expansión hacia provincias como Santo Domingo de los Tsáchilas, Guayas, Los Ríos y Pichincha. Ante ello, los cuerpos policiales y de inteligencia vieron la necesidad de frenar a esta banda a través de varios operativos y de su inserción en la lista de los más buscados. Tal fue la notoriedad de este grupo delictivo que en 2011 el Presidente Rafael Correa, dirigiéndose públicamente a la banda durante un enlace sabatino, manifestó: “entréguense a las autoridades, podemos hablar de disminución de penas, incluso de amnistías, etcétera, siempre y cuando se entreguen y paren de delinquir. Y no solo eso, den información para atrapar a los que quieren seguir delinquiendo” (El Universo, 2011)

Otro cambio cualitativo del proceso encabezado por Fernando sería su marcada tendencia a la profesionalización, sobre todo a partir de que en 2009 entrara en contacto

⁵³ La figura de “El Justiciero” diluye esa división, con regularidad infranqueable, entre héroe/villano y forma parte, a su manera, de un *panteón de bandidos* regionales, tal como Macario Briones, otro bandido que hizo de la Universidad Técnica de Manabí su trinchera y que, como bien señala Juan Fernando Andrade, “Mató decenas de personas. Violó innumerables mujeres. Buscó siempre lo mejor y lo tomó sin siquiera pedir permiso. Quiso congraciarse con las personas pobres. Parte de lo robado a los ricos lo regaló a los desposeídos, ellos lo adoraban, lo querían” (Andrade, 2007).

con el equipo de trabajo del cine Ochoymedio⁵⁴ a través de la investigación EBT⁵⁵, lo que él define como el entrecruzamiento de “dos mundos diferentes” (Cedeño, 2014, entrevista). Este encuentro modificaría la perspectiva de su proceso en distintas áreas.

Por un lado, si bien antes había una tendencia a *desparroquializar* las cinematografías populares choneras a través de un andamiaje que conectaba a distintos actores provinciales, solamente después de EBT se constituye una suerte de tejido nacional e internacional de productores y distribuidores populares con serias aspiraciones a edificar una industria cultural de abajo hacia arriba, paralela a la institucionalidad estatal y con intenciones de expandirse a sudamérica. Con ello se evidencia que lo popular, a pesar de estar geográficamente separado, no ha estado aislado.

Por otro lado, si se entiende que sobre estos procesos cinematográficos populares se ha dicho que “bodrios son bodrios y pueden salir de cualquier cerebro del primer, segundo y tercer mundo” y que su presencia en aquellos espacios de legitimación cultural como son las salas de cines está negada “porque no reúnen elementales requerimientos profesionales que justifiquen su proyección” (Icaza, 2011), se puede comprender que el proceso de Fernando haya ingresado en un lento pero paulatino proceso de blanquitud (Echeverría, 2010), aquel que pretende homogeneizar y estandarizar la diferencia mediante la asimilación de *composturas* y *modos de hacer* que denoten los rasgos civilizatorios.

El conocimiento técnico adquirido, que a su vez era socializado en esferas populares, sería una de las aristas de este proceso. Si bien Fernando, su grupo de trabajo y actores ya buscaban capacitación técnica en esporádicos cursos dictados en Chone y Manabí antes de la llegada de EBT, es a partir de este *encuentro* que se busca asesoría técnica para elevar la calidad de las cinematografías populares⁵⁶, con la finalidad de llegar a los cines de los principales centros urbanos:

Siempre he sido hombres de extremos, quería superar mis propios límites, de pronto es esa obsesión, es como la conquista de mí por mí mismo, esa nota de

⁵⁴ El Ochoymedio constituye un circuito alternativo de salas de cine que pertenece a la Fundación Cultural Ochoymedio, quien financiara y realizara la investigación EBT.

⁵⁵ Las implicaciones que EBT tuvo para los procesos audiovisuales populares de Chone se destacarán en la siguiente sección de este mismo capítulo.

⁵⁶ Estos cambios técnicos, estéticos y temáticos son visibles si se comparan sus producciones pasadas y presentes.

querer romper barreras, de romper lo establecido, es ver que ciertas cosas sí son posibles romperlas, de que esas fronteras fueron hechas y de que todo lo prohibido llama la atención más que lo normal. Esos que dicen “No, Fernando, no es posible de que llegues a los cines”, es como si me dijeran ‘¡Fernando, hazlo!’ (Cedeño, 2014, entrevista)

Lo cierto es que a pesar de no concretar aún sus aspiraciones, Fernando se ha convertido en la cabeza visible de un proceso técnico-estético-simbólico popular que ha demandado reconocimiento público por parte del Estado y sus instituciones culturales, los mismos que han improvisado fallidamente *políticas públicas*⁵⁷ permeadas por lo que Charles Taylor (2001) denomina *falso reconocimiento*, ya que, como se verá más adelante, no han logrado difuminar las jerarquías sociales que separan a los ciudadanos clase A de los ciudadanos clase B, es más, han atizado esta diferenciación.

Contrariamente al proceso popular de Fernando y a pesar de haber emergido simultáneamente de un mismo sustrato, el proceso de Nixon ha tomado un rumbo diametralmente opuesto, ya que sigue apostando por lo no profesional y lo no académico. Continúa trabajando con gente con la que uno se puede encontrar cotidianamente en Chone: albañiles, zapateros, electricistas, mecánicos, vendedores de madera, meseros de restaurantes...:

Para mí entra el que tiene las ganas, si tú tienes ganas de actuar y no sabes actuar, vente que yo te hago actuar. Si tú eres mudo y no puedes hablar, vente que vas a ser útil para otra cosa. ¿Me entiendes? Si tú hablas como la gente del campo, que tiene otra forma de hablar, te digo ‘vente’. A esa gente la quiero para que haga un papel de lo que es. No hay que menospreciar a la gente, porque nadie nace sabiendo (Chalacamá, 2014, entrevista).

Como se ha mencionado, ante la necesidad de cubrir los gastos que generan sus producciones populares, estableció un sistema de producción que se basa en una ecuación muy sencilla: quien aporta más dinero para la producción de la película obtiene un rol protagónico y muere al finalizar el filme, mientras que quien aporta

⁵⁷ Las cursivas buscan poner en evidencia que una política pública destinada al sector cultural no debería realizarse en base a la asignación de fondos concursables en un campo claramente asimétrico. Las ‘políticas públicas’ fallidas que ha implementado el CNCINE son básicamente la apertura de categorías de Cine Comunitario y Cine de bajo presupuesto. Los procesos cinematográficos populares no ingresaron en la primera categoría por estar circunscrita a pueblos, etnias y nacionalidades, mientras que la apertura de la segunda categoría ha evidenciado la espontaneidad y la perspectiva economicista en el diseño de las ‘políticas públicas’, puesto que para aplicar solo se establecen criterios de montos, sin tomar en cuenta el capital cultural de los postulantes. A ello debe agregarse el desconocimiento cuantitativo y cualitativo del campo cinematográfico ecuatoriano.

menos o no aporta tiene su muerte asegurada en las primeras escenas. Este modo de producción ha significado la incorporación de nuevos actores sociales:

Después ya comenzaron a sumarse otra gente, pero primeramente era gente así, de abajo, nunca había un abogado, un arquitecto. Después de la película que hice, *El Cráneo de Oro*, ya comenzaron a sumarse gente importante, abogados, jueces. Ellos preguntaban que cuándo les meto en un papel, yo les decía que en cualquier rato los llamo. Entonces comenzaron a sumar. Ya cuando llegué al *Secuestro al presidente* ya tenía militares, tenía hacendados, tenía gente fuerte, gente ya de billete. Y en *Los Raidistas* ya logré tener un ex presidente de la república, eso me llena de orgullo. Se suma otra gente, pero cada cual tenía su rol. Por ejemplo, venía Raúl y no lo voy a poner en un lugar de extra, sino en un papel más importante; la gente del mercado iba a otro papel (Chalacamá, 2014, entrevista).

Efectivamente, Nixon no paga a los actores, ellos –los protagónicos– le pagan a él para producir sus películas. Sin embargo, las *donaciones* realizadas por los actores no han significado que Nixon ni quienes colaboran con él puedan subsistir de las cinematografías populares, pues la precaria condición económica se ha agudizado por intentar sacar siempre a flote sus proyectos.

Los aportes de los actores son mínimos –de \$1 000 a \$4 000– y apenas han alcanzado para cubrir los gastos que demanda la producción. Además, estas producciones populares, a pesar de su acogida y demanda social, no han contado con el apoyo de instituciones públicas ni privadas. Las diversas administraciones locales que han pasado por la municipalidad de Chone no han acompañado el proceso del Cine Guerrilla, lo cual sería entendible si otras necesidades sociales más importantes fuesen cubiertas con los recursos del Cabildo, sin embargo, hay una percepción colectiva que marca la ineficiencia del gobierno local y que apunta al Municipio como entidad a partir de la cual se edifican fortunas personales y grupales.

En este marco, Nixon, al igual que cientos de personas del cantón, recurrió a los chulqueros (usureros) para suplir coyunturalmente necesidades personales, pero que también estaban relacionadas con la producción de cine:

Siempre ha tocado vivir pidiendo plata, que me presten. Debía plata y además de eso debía como unas doce lucas⁵⁸ al chulco, ¡al chulco, compadre! Unas veces pagaba \$250, otras \$150 y la plata de las filmaciones que llegaban yo la metía para allá. [...] Yo tengo años trabajando con el chulco. Esa huevada me tenía quebrado. Me prestaban al 10%, al 20%. Con esa huevada andaba desesperado. Ahora ya ando más tranquilo (Chalacamá, 2014, entrevista)

⁵⁸ 12 000 dólares

La presencia del delito de usura o *chulco* en Manabí –provincia en la que Montecristi, Portoviejo y Chone son los cantones donde más arraigada está esta práctica (El Diario, 2014)– es una muestra más de la informalidad en la que se han desarrollado las actividades productivas, comerciales y personales en la zona. Basta recorrer las calles del centro urbano chonero con un habitante local para que la historia de esta actividad emerja, ya que se pudo constatar que las personas que se dedican a este “negocio” y los lugares donde operan son claramente identificados por los habitantes locales. Sin embargo, varias personas señalaron que al no reunir los requisitos ni contar con los ‘papeles’ necesarios o por estar registrados en una central de riesgo, las entidades crediticias formales no les otorgan préstamos, por lo que tienen que recurrir a entidades crediticias paralelas, es decir, a los chulqueros. Todo ello a pesar de que esta práctica es sancionada en los cuerpos legales.

Si bien el sistema de producción establecido por Nixon ya no requiere los préstamos de usureros, sus esquemas de realización plantean una serie de aristas analíticas que enriquecen el estudio de las audiovisuales populares en Chone.

Por un lado, ante la débil presencia estatal en la zona, también a nivel cultural, y ante la falta de apoyo de los gobiernos locales, el proceso encabezado por Nixon ha recurrido a personas que buscan trasladar su dominio en el campo político y económico a un plano simbólico, es decir, la jerarquización social se reubica y traspone en las cinematografías populares: un trastocamiento que lleva a la ficción lo que se gesta en la esfera material.

Políticos, abogados, hacendados, prefectos y ex presidentes de la república – como evidencia la participación de Lucio Gutiérrez en la película *Los Raidistas*– están presentes en las películas choneras realizadas por Nixon y con regularidad aparecen en roles protagónicos o antagonistas donde se despliega la autoridad que a menudo poseen fuera de las películas. En cierto modo, con ello buscan expandir su capital simbólico (Bourdieu, 2010), es decir, su estatus, su posición social, su notoriedad y reconocimiento en los sectores populares que consumen estas producciones audiovisuales. Por esta razón, las audiovisuales populares son terrenos en disputa.

Sin embargo, hay un uso recíproco, un pensamiento estratégico que subyace en el esquema de producción planteado por Nixon. Mientras aquellos nuevos *caciques*

locales, regionales o nacionales traducen su dominio material al plano simbólico, el proceso encabezado por Nixon acumula capital social, ese factor que “en forma de relaciones sociales, a través de la pertenencia a grupos [hace que] diferentes individuos obtengan rendimientos muy desiguales a partir de un capital cultural o económico equivalente” (Marrero, 2006). El capital social acumulado bajo su esquema de producción motivó a Nixon a participar como candidato a concejal en un proceso electoral seccional sin lograr su objetivo, a pesar de que obtuvo una considerable votación en comparación con otros aspirantes. Su meta, según comenta, trasciende el ámbito cultural y cinematográfico: él quiere ser alcalde de Chone:

Ahorita mi meta es lanzarme para Alcalde, ya no para Concejal. Yo soy muy conocido acá y la gente me dará su voto. Si me iba a Convento o me iba a los pueblos, pensaban que yo iba de alcalde, que yo iba de candidato, la gente me llamaba la atención a mí. La gente me conoce. Y te cuento que la gente me conoce no solo aquí: me he ido a Machala, a Santo Domingo, a Guayaquil y no hay personas que no me conozcan. Me meto a lugares dañados y ellos me cuidan y no me hacen nada (Chalacamá, 2014, entrevista)

Por otro lado, cabe hacerse una pregunta: ¿Cómo Lucio Gutiérrez, un ex presidente que fue derrocado, entre otros factores, por la racialización de su figura, puede ocupar una posición destacada en una de las cinematografías populares? Como señala Pedro Saad (2005), más allá de la negligencia en materia política, económica y jurídica, cuando Gutiérrez fue destituido también primó la percepción étnica que tenían sobre él Los Forajidos, grupo de ‘pequeño burgueses’ y ‘blanco-mestizos’, tal como los define, que impulsaría su caída desde las calles. Gutiérrez fue racializado como *cholo* en los centros políticos y económicos, sin embargo, en uno de los múltiples viajes junto a Nixon por el eje vial que va desde Santo Domingo hasta Manta, pasando por El Carmen, Flavio Alfaro, Chone y Portoviejo, bastaba pronunciar su nombre y apellido para que la gente se acercara ávidamente a comprar la película donde el Coronel personifica al ex dictador y ex presidente Alberto Enríquez Gallo.

Lejos de ser anecdótico, el análisis anterior permite establecer *lo cholo* como categorización peyorativa que recubre a las cinematografías populares, a quienes participan en ellas, a quienes las producen y consumen. Como señala Lidia Santos (2001), *lo cholo* en América Latina es una clasificación social y estética, pues se refiere tanto a identidades socialmente discriminadas como a bienes simbólicos considerados

espurios, ilegítimos, para-artísticos que, como en el caso de las audiovisualidades choneras, conjugan códigos populares y masivos y se adentran en campos otrora exclusivos de una élite, en este caso el cinematográfico. De manera similar, Aníbal Quijano afirma que *lo cholo* es el resultado de una “dialéctica de imitación- subversión- reorganización cultural entre una parte de la población dominada” (Quijano, 2000:128), que va ocupando y disputando campos políticos, económicos, culturales y estéticos, un fenómeno en otro momento impensado y que es el resultado de un proceso histórico.

En los múltiples viajes que pude acompañar a Nixon como copiloto y ayudante en su Suzuki azul de 1991 (**Ver Imagen 3**), un auto que a pesar de sobrecalentar constantemente es la herramienta de trabajo más útil para la venta de películas, la acogida popular fue impresionante.

Imagen 3



Fuente: Juan Pablo Pinto. Modo actual de promoción, distribución y venta de películas de Nixon

Con un cartel extendido verticalmente en la cajuela que promocionaba sus cualidades como actor y sus películas ‘100% choneras’, con una bocina ubicada en el techo del auto y un diminuto micrófono en mano mientras conducía, Nixon comenzaba el perifoneo. Un pasaje de la promoción decía:

...estas películas son chéveres porque tenemos montañas, tenemos caballos, tenemos de todo. Entonces es una película motivada. Cuando hablan de las películas grabadas en Chone a la gente le gusta porque son películas chéveres, porque somos de aquí, porque somos manabitas, porque somos de Chone, a unos minutos de aquí, entonces somos como familia. Por eso queremos el apoyo de ustedes para poder seguir grabando. Ya estoy grabando una nueva película y necesito el apoyo de todos ustedes. Solamente a un dólar ustedes ven en familia esta película. Películas que llevan acción desde que arranca hasta que termina. Solo cuesta un dólar la película chonera. Gracias por apoyar el arte, el talento ecuatoriano (Chalacamá, 2014, entrevista)

‘Deme la película de los 5 choneros’, ‘Deme la de Flavio’, pedía la gente. ‘Chonero’ le gritaban los niños, ‘Artista’, le llamaban otros. En dos días Nixon vendió cerca de 200 filmes y señalaba que la venta estaba baja. Efectivamente, los fines de semana, cuando la gente del campo va a comercializar o intercambiar sus productos en pequeños mercados, las ventas se disparan: 400 películas o más durante dos días.

Ciertamente, como dice Monsiváis (1988), en regiones y sociedades periféricas donde la presencia de las instituciones culturales ha sido inestable, mínima o escasa, aquello que es rechazado por el *buen gusto*, aquello considerado *kitsch* y *cholo* o que es visto desde de la mirada distante y compasiva del folclor, aquello *innombrable* y *molestoso* es considerado como un producto cultural artístico, lo que no quiere decir, como se evidenció en el trabajo de campo, que los espectadores no tengan reparos a las imperfecciones de sus cinematografías populares. La gran acogida hacia las cinematografías populares, calificadas peyorativamente como *cholas*, se basa en una identificación cultural hacia aquellos imaginarios, estéticas, éticas y temáticas que se despliegan en estos bienes simbólicos populares.

Desde hace seis meses, Nixon, tras un proceso que significó para él dejar la vergüenza en el ropero, es la única persona del cine guerrilla que vive de sus películas. Para ello, desde el año 2000, él ha concentrado todos los eslabones del proceso productivo: es director, productor, actor, guionista, editor, utilero, publicista, distribuidor y comerciante de sus películas:

Hace poco tiempo estoy trabajando con mis películas, a pesar de que estén totalmente pirateadas. Pero yo sigo vendiéndolas como actor y director y la gente me apoya muchísimo, puedo vender hasta mil películas por semana. Me estoy ganando un dinerito bueno y hasta ahora estoy saliendo con todas las deudas de las películas que he grabado, porque yo vengo arrastrando una deuda desde que comencé a hacer películas. Yo pienso que la piratería es un robo. A las películas ecuatorianas están robando nuestro esfuerzo. Está bien que ellos vivan sobre esto,

pero con películas extranjeras, pero a nosotros nos están perjudicando. Yo hasta ahorita estoy combatiendo la piratería. Combato la piratería vendiéndolas yo, siendo un pirata yo mismo. Yo me considero un pirata porque soy pirata de mis propias películas, no de películas de otros, ni películas extranjeras ni nada. Vender lo mío, lo que hago, el esfuerzo de uno (Chalacamá, 2014, entrevista).

Claramente no le interesa romper un circuito de corte popular, más bien es parte de él al nutrirlo y alimentarlo. A sus cuarenta años, al igual que Fernando, sueña con crear una industria cinematográfica, quiere sacar a Chone y al cine de su letargo:

... despertar el cine más fuerte, que sea un *Hollywood* chonero. Sacaré gente de Chone para que nosotros vivamos solo del cine. Que ya no sea el cacao, que ya no sea el café, que ya no sea la mandarina, que sea el cine. Que se convierta en una ciudad de escenario de fotografía para las películas. Ahorita si tú tomas una fotografía verás manchadas las paredes, las calles hecho pedazos, eso no es una fotografía para película. Yo siempre he soñado que Chone tenga una fotografía linda, llena de árboles, veredas limpias de colores, lugares chéveres. Quisiera hacer un Chone antiguo para que la gente vaya como al estilo vaquero, para que vayan a grabar su película, eso es llegar al futuro (Chalacamá, 2014, entrevista)

El pragmatismo –no sin cierta dosis de romanticismo– de los procesos liderados tanto por Nixon como por Fernando es evidente. Sus propuestas, lejos de ser quijotescas, se enmarcan en los planteamientos gubernamentales de transitar de un modelo primario-exportador hacia una matriz productiva basada en un modelo incluyente, fundamentado en los recursos renovables del talento, el conocimiento y las capacidades de la población. Si las producciones audiovisuales populares choneras han demostrado tener una amplia acogida popular, si sus modos de producción son comparativamente menos costosos a los convencionales, si hay un público objetivo cautivo y expectante, ¿es posible pensar en incentivar la producción de bienes simbólicos populares, tal como han buscado los procesos descritos? ¿Es posible crear una industria audiovisual de abajo hacia arriba? ¿Es posible que estas narrativas audiovisuales formen parte de las otras narrativas que construyen esa comunidad imaginada que es la nación?

Los (des)encuentros con el Estado y sus representantes

En 2009, con el revuelo causado por la investigación *EBT*⁵⁹, salió a la luz aquello oculto, doblegado a un segundo plano o incluso quizá reprimido: ese mundo otro, ese

⁵⁹ Es necesario señalar que poco antes de la llegada de EBT a Chone, los cineastas de la localidad pensaban dejar de lado la producción de cinematografías populares por los costos personales y

universo simbólico marcado por éticas, imaginarios, técnicas y estéticas populares. Pero... ¿bajo tierra para quién? ¿Quiénes eran los *otros*? ¿Los de los centros, los miembros de la cultura letrada y de la oficialidad cultural y cinematográfica que se han construido a la sombra de las enseñanzas de la Academia? ¿O aquellos sujetos que han sido borrados de un plumazo de la historia, esas *voces bajas* de las que habla Guha (2002)?

La misma investigación constituye una respuesta al señalar que “para la gran mayoría de la población, la experiencia del relato audiovisual implica una compleja amalgama de tiempos tecnologías, tradiciones, imaginarios, culturas y usos de difícil clasificación y definición” (León y Alvear, 2009: 11). Precisamente, uno de los desaciertos de EBT reside en ubicar a estas prácticas por fuera de un campo de relaciones de poder, marcado por la fricción y la disputa. La efervescencia del *descubrimiento* se anquilosó en una acción afirmativa que, focalizándose en lo exótico y a pesar de las buenas intenciones, terminó subalternizando a lo subalterno.

Esta consideración no es menor debido a que a partir de EBT se han diseñado “incentivos” –basados en imaginarios– dirigidos hacia estos productores populares, “incentivos” que se disfrazan de políticas públicas. El tema referido a la piratería es un claro ejemplo de ello. Desde que en el contexto local emergiera este fenómeno, los cineastas populares choneros, a pesar de idear constantes estrategias para sobrellevarlo, mantuvieron una posición contraria a la piratería porque cortaba de raíz cualquier posibilidad de establecer una cadena productiva. Sin embargo, EBT a través de la sobrevaloración de las tretas del subalterno “sobrestima el grado hasta el que la lucha contra la adversidad resulta más estimulante que deprimente” (Haynes, 2009: 74).

Otro efecto de la intervención de EBT ha sido atizar aquellas diferencias en lo popular que ya precedían a su arribo, ya que éstas se marcaron aún más tras la mediación realizada por los intelectuales que encabezaron la investigación, quienes buscaban ser un nexo entre la cultura popular y la cultura letrada, a través de una curaduría de los audiovisuales periféricos. Tal como señalaron los testimonios, se ha

económicos que suponía la producción de cine. En cierto modo, el inicial interés de EBT, así como su posterior colaboración en la capacitación de los cineastas populares, permitió que en Chone se continuara con estas prácticas audiovisuales.

percibido un trato preferencial hacia unos cineastas populares en desmedro de otros. Además, hay una apreciación diferenciada de esta intervención:

Mucha gente dice que de pronto se aprovecharon, pero también es cierto que si no fuera por eso nosotros seguiríamos invisibles, eso fue una puerta para que fuéramos visibles. Visibles no tanto para la gente del dvd, porque ellos ya nos conocían, más bien visibles para la gente de la atmósfera del cine. De pronto esa gente había escuchado cosas sencillas, pero a partir de eso nos empezaron a hacer conocer con la gente del país, con gente que está estudiando. A mí me han escrito gente que busca meterse en este mundo. Yo les digo ‘¿tienen idea en lo que se están metiendo?’. Es un cine de bajo presupuesto, es un cine en el que nos vamos más allá de los límites, es un cine donde el hotel se convierte en una carpa, el jacuzzi se convierte en un río y un baño se convierte en una letrina. Y nosotros comemos en el campo de batalla y lo mismo que come el que carga los cables come el director. No importa que rol tengas, aquí todos hacemos de todo, aquí el actor principal no tiene ningún problema en servir la comida al resto y las actrices no tienen problema en cocinar” (Cedeño, 2014, entrevista)

Después de eso mi vida siguió igual, porque no ha habido ningún resultado. El resultado lo tengo es por mi propia cuenta, porque solamente lo que hicieron fue una investigación y no llegaron a luchar por nosotros, como institución no llegaron a luchar que se hagan préstamos para nosotros hacer películas. Aunque algo ayudó porque me hicieron conocer. Antes de conocerlos yo a los grandes cineastas, ellos ya me conocían. (Chalacamá, 2014, entrevista)

Las percepciones divergentes tienen un punto de confluencia: la visibilidad alcanzada en el campo cultural. Y es que a partir de 2009 estos procesos audiovisuales populares expandieron su red de relaciones, pues si antes se movían a nivel intercantonal y provincial, un nuevo abanico de posibilidades nacionales e internacionales abrió sus puertas.

En este marco se dio el encuentro de los procesos populares con el Estado, su institucionalidad cultural y sus representantes. Es necesario precisar que en 2006 se promulgó la Ley de Fomento al Cine Nacional con la consecuente creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE)⁶⁰, lo que presentaba un panorama prometedor pues contemplaba incentivos a las actividades cinematográficas a través de fondos concursables para financiar las etapas de preproducción, producción y posproducción⁶¹. Es en este contexto en el que los procesos populares entran en relación con la

⁶⁰ Este hecho cerraba un ciclo que inició en la década de 1960, cuando la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuatoriano intentó fallidamente impulsar la expedición de una normativa que regulara y fomentara el sector cinematográfico.

⁶¹ Hasta 2013, \$700 000 era el monto total del fondo anual destinados a incentivos que podían cubrir hasta el 60% del financiamiento total de una película. En 2014 la cifra se incrementó a 2.4 millones.

institucionalidad cultural estatal. Fernando y Nixon recuerdan con claridad y recrean vivamente cómo fue aquel primer encuentro con quien presidía el CNCINE:

El man ahí en la salida del Ochoymedio me dice ‘Fernando, por qué no aplicas al CNCINE’ y toda esa vaina. También andaba conmigo Nixon Chalacamá y Carlos Quinto. El man nos explicó el asunto para que presentáramos esas cosas, pero nosotros hemos sido un poquito alejados de todo ese tipo de cosas. Nosotros hemos sido más productores en la práctica, pero con los papeles como que hemos estado alejaditos. Sin embargo, llegamos a Chone y le metimos ganas como una semana y media a hacer eso, sin tener nada de conocimiento. En el caso de Nixon, como Nixon no trabaja con guiones –ahora ya tiene una idea– a él le toco escribir las acciones de acuerdo a lo que estaba mirando en su película, todo al revés, porque le habían dicho que le podían ayudar para la distribución de la película, algo así. Total, llevamos cinco proyectos. Llegamos allá, al CNCINE, y el pana cogió los dos de Nixon y los barajó de un solo. Nixon se sintió caído, era obvio. Y de los tres restantes, escogió dos: éste y éste me gustan, dijo. Fue el jurado en ese momento. Dijo ‘los llamaremos’. Terminó su presidencia y todavía no nos llama. (Cedeño, 2014, entrevista)

Por ejemplo, fuimos allá [Quito], pasamos dos días, perdí dinero, perdimos todo, llevamos la película, llevamos el libreto y nunca llamaron por lo menos para decir esas películas no entran (Chalacamá, 2014, entrevista)

Esta interacción entre miembros de un sector popular y un representante del Estado es elocuente al marcar desavenencias tanto de orden cultural como político. En primer lugar, los factores de orden cultural inciden en la medida que se enfrentan dos sistemas: el oral y el escrito. Como se ha mencionado, en Chone y toda la zona manabita la palabra es una firma, es una escritura intangible que prevalece sobre cualquier documento, pues está ligada al honor del sujeto. Por tanto, afirmar oralmente que una acción será ejecutada es prácticamente una carta de compromiso y trasgredir este compromiso, como ejemplifican los incumplimientos señalados, siembra un descrédito tanto hacia la persona como hacia la institución que representa, una mancha difícil de borrar.

En el mismo sentido, las exigencias del sistema escriturario demandadas por la esfera oficial –la presentación de documentos, pólizas, proyectos y escritos legales y jurídicos, entre otros– a miembros de un sector popular donde la formalidad ha sido la informalidad, es una desavenencia que marca la inequidad que ha primado en los concursos públicos llevados a cabo por esta institución cultural. Al no contar con el capital cultural demandado ni las competencias técnicas requeridas ni el capital económico para adquirir una póliza de seguro, que sin duda poseen otros agentes, salta a

la vista la dimensión asimétrica del campo de poder en el que han insertado estas prácticas. Algo que ha evidenciado este proceso durante los últimos cinco años son los hábitos de evaluación y la selección de jurados que califican (¿legítiman?)⁶² la validez de los proyectos sujetos a asignación de fondos concursables, a partir de criterios técnicos, académicos, pero también subjetivos.

Un ejemplo de ello es el proceso de Fernando, quien en reiteradas ocasiones ha presentado estérilmente sus proyectos para acceder a los incentivos estatales. Incluso en tres ocasiones sus historias han sido elaboradas técnicamente por personas con conocimiento académico, que han salido favorecidas en certámenes anteriores o bien que son reconocidas nacional o internacionalmente por su trabajo cinematográfico, para que él solo estampara su firma en el proyecto, sin embargo, el resultado siempre ha sido el mismo.

Así, en la primera entrega de los fondos concursables de 2014⁶³ el informe del jurado señalaba sobre *Chonewood*, el proyecto a través del cual Fernando quería autorepresentar el proceso cinematográfico que desde hace veinte años se realiza en el cantón⁶⁴:

El trabajo presentado reúne los criterios necesarios para haber sido preseleccionado. Su presentación ante el comité fue de una gran calidad y el entusiasmo demostrado en su exposición oral nos lleva a recomendar que se continúe trabajando por este proyecto y no se ceje en revisarlo y volver a presentarlo en siguientes convocatorias. No obstante, hemos considerado que presentaba algunas deficiencias en los procesos de elaboración de premisas argumentales, desarrollo de las mismas y concreción de procesos como los lenguajes cinematográficos y la dramaturgia (CNCINE, 2014).

Esta exclusión también se refleja en cifras. Basta analizar que en el período 2007-2013 se ha incentivado la producción cinematográfica con la asignación de \$4 589 000 a 248 proyectos, sin embargo, la distribución de este capital ha sido desigual, puesto que el

⁶² Por ejemplo, los jurados escogidos para la primera entrega de fondos concursables de 2014 estuvo conformado por críticos de cine, miembros de la Academia, maestros, directores y productores de cine, directores y directoras de festivales audiovisuales, entre otros.

⁶³ Un proceso tras el cual hubo múltiples denuncias. Varios cineastas populares o de bajo presupuesto enviaron una carta a Juan Martín Cueva, quien preside el CNCINE, pidiendo una aclaración sobre funcionarios públicos que aparentemente no podían concursar y recibir los incentivos. Cueva, en una extensa carta, desmintió o justificó tales hechos.

⁶⁴ Los procesos cinematográficos populares de Chone y de otras localidades del país ya han sido representados audiovisualmente. Quienes lo han representado pertenecen a una cultura letrada que tiene una vinculación directa con la investigación EBT. Ejemplo de ello es *Más allá del mall*, película realizada por Miguel Alvear, que fuera beneficiaria de los incentivos del CNCINE.

70% de los beneficiarios se concentran en Quito (Criollo, 2013). En este escenario, las respuestas de Fernando y Nixon han sido similares pero a la vez distintas. Ambas se basan en la persistencia, esa característica del subalterno descrita por Beverly (2003).

El proceso de Fernando persiste a través de la capacitación, el aprendizaje continuo, la denuncia pública de procesos excluyentes y la asimilación y adherencia estratégica a todo aquello que sea útil para saltar de una economía audiovisual popular hacia una economía audiovisual hegemónica, la misma que culmina en las grandes salas de cine, esos espacios de legitimación. “Yo quiero llegar a los cines y probar ese salto. Yo quiero probarle a mi pueblo que sí es posible” (Cedeño, 2014), respondió Fernando a la pregunta de por qué *quitarle el encanto* a las producciones populares que se han mantenido alejadas de los circuitos oficiales de producción, exhibición y financiamiento, realizada por un miembro del jurado durante la defensa de su proyecto *Chonewood*, en la que pude estar presente ¿Por qué no? ¿Qué razones impiden al “peón” cruzar al otro lado del tablero?

Nixon, por su parte, persiste de una manera distinta. Su persistencia pasa desapercibida, en puntas de pies, sabe que el subalterno “persiste aún más allá de la muerte” (Beverly, 2003: 335) al decir “no moriré nunca con las películas, todo el tiempo estaré ahí, con la gente” (Chalacamá, 2014, entrevista).

La persistencia no puede dejar fuera de foco otros elementos de análisis, como es el trato de los representantes del Estado hacia los sectores populares en los encuentros sostenidos. En sus intentos por mantener reuniones con los sectores populares y hegemónicos que se dedican a la producción cinematográfica, la institucionalidad cultural del cine ha demostrado un trato diferenciado con los distintos agentes. Las prácticas institucionales se basan en la discrecionalidad de la atención con unos y otros:

Me invitaron [a un curso de guión] pero no fui. No me interesa porque por más que uno haga un proyecto te lo van a tirar abajo del escritorio, eso es por gusto, porque los manes están centralizados. Peor acá en Manabí o Chone, es peor. No me interesa hacer eso, porque los organizadores vienen, se toman una foto, dicen que están ahí y todo chévere. Cómo va a creer que lo convocan a uno a Manta y uno tiene que pagarse la dormida y poner la gasolina. Eso no es apoyar, eso no me está apoyando, eso me está hundiendo, porque los dos días que yo me voy a Manta yo estoy perdiendo 600 dólares vendiendo películas. Si fuesen los Cordero, los

Hermida⁶⁵, a ellos les pagan absolutamente todo, a ellos les pagan, hasta una entrevista creo que les pagan. Una vez me invitaron a Quito y no tenía billete, qué voy a ir, yo no voy. Los que ganan son ellos, quedan bien (Chalacamá, 2014, entrevista)

Las afirmaciones de Nixon no fueron aisladas. Los testimonios de los cineastas choneros como de aquellos de otras regiones del Ecuador apuntaban la inequidad en el trato recibido por los representantes del Estado. Estas vivencias y percepciones, que no son homogéneas y que pudieron ser atestiguadas durante el proceso previo a una reunión en Manta, en este caso marcan la inaceptabilidad de la condición inferior que se les quiere asignar a miembros de sectores populares en un proceso que desde la esfera institucional busca ser inclusivo. En este marco, es posible señalar, siguiendo a Fernanda Wanderley (2009), la ambigüedad de la condición de ciudadanía, concebida como un universal abstracto tendiente a la igualdad, pero que sin embargo en los (des)encuentros de estos actores populares con la burocracia y los representantes del Estado es percibida como desigual, al marcar una línea divisoria entre ciudadanos clase A y ciudadanos clase B.

Sin embargo, las interacciones entre la institucionalidad cultural del cine y los productores populares choneros no solo han estado marcadas por el trato diferenciado, sino también por la apropiación hegemónica y selectiva de los mecanismos de circulación, exhibición y venta populares. Como señala Fernando, “nosotros empezamos el proceso al revés, en lugar de irnos a los cines fuimos a las calles. La idea es transportar el público de las calles a los cines” (Cedeño, 2014, entrevista). Precisamente, aquellos procesos populares que comenzaron en la calle vieron en la piratería –aunque a regañadientes– y en la proyección de sus películas en los medios de transporte intercantonales e interprovinciales un mecanismo para la distribución, exhibición y venta de sus bienes simbólicos. La esfera institucional y hegemónica del cine ecuatoriano se ha apropiado de estos mecanismos populares a través de iniciativas como la venta de películas en formato dvd y el proyecto *Cine Sobre Ruedas*, que busca promocionar y fomentar el cine ecuatoriano en los viajes realizados en transportes interprovinciales.

⁶⁵ Se refiere a Sebastián Cordero y Tania Hermida, reconocidos cineastas ecuatorianos a nivel nacional e internacional.

Esta apropiación hegemónica y selectiva pone en evidencia *el crecimiento por el crecimiento*⁶⁶ que ha guiado las directrices dictadas por la institucionalidad cinematográfica, pues solo tras siete años de la promulgación de la Ley de Cine se constata que es extremadamente reducido el porcentaje de población ecuatoriana que mira las producciones nacionales, ya que el cine ecuatoriano es prácticamente un cine sin público. En 2013, por ejemplo, fueron alrededor de trece a catorce millones de entradas las que se pagaron para ingresar a las 260 pantallas de cine, ubicadas en cerca de veinte cantones del país. Sin embargo, los trece estrenos ecuatorianos de aquel año en su conjunto solo alcanzaron 250 000 espectadores, lo que quiere decir que menos de dos espectadores de cada cien –1.4, con exactitud–, escogieron una película ecuatoriana al ir al cine⁶⁷.

Se ha entendido tardíamente que hace más de una década “se ve más cine que nunca, solo que no se ve en los cines” (Roncagliolo, 1996: 45). El *estar ahí* ya no es estrictamente necesario, pues los escenarios y las formas de consumo de bienes simbólicos se han modificado, algo que los productores populares entendieron en las calles. La institucionalidad cinematográfica y los directores que han trabajado bajo un esquema medianamente profesional, han basado sus actividades bajo una economía audiovisual que concibe a las salas comerciales como las únicas ventanas de exhibición. El resultado de ello es ineludible: salas con racimos de espectadores, esparcidos en las butacas de un cuarto oscuro prácticamente vacío. De esta forma, la mirada narcisista con la que se ha contemplado a sí mismo el sector cinematográfico desde 2006 hasta la actualidad se recubre de desencanto, pues ¡solo del 15% al 20% de la población ecuatoriana accede a salas de cine comerciales y de este porcentaje menos del 2% ve películas ecuatorianas! Se trata de una cadena de valor que ha sido incentivada en sus distintos eslabones, pero que no logra despabilar el interés del espectador por el cine nacional.

⁶⁶ En 2009 se estrenaron 23 películas en salas de cine, sin incluir las producciones de festivales y muestras (Barriga, 2010), mientras que en 2013 se produjeron 20 películas ecuatorianas, 13 de ellas estuvieron en cartelera, mientras que 7 cintas, a pesar de haber sido finalizadas y totalmente producidas, no tuvieron estrenos en salas comerciales (Cueva, 2014). Estas cifras demuestran un incremento cuantitativo en la producción filmica ecuatoriana en relación con el último decenio del siglo XX, que prácticamente fue una década pérdida.

⁶⁷ Cifras CNCINE (2014)

Los bienes simbólicos populares no han tenido cabida en estos “nuevos” mecanismos de difusión y promoción ahora promocionados por la oficialidad cinematográfica, a pesar de que sus gestores han demandado reconocimiento. El proyecto *Cine sobre Ruedas*, por ejemplo, establece criterios técnicos y temáticos que los procesos cinematográficos populares de Chone no pueden cumplir, ya que entre sus exigencias se establece que las películas deben ser aptas para todo público y de preferencia con contenidos educativos.

Las cinematografías choneras al ser cinematografías sobre la violencia vivida no reúnen los parámetros de contenido instituidos por el proyecto. Sin embargo, los criterios establecidos hunden sus raíces en un proceso mucho más profundo: la (re)edificación de una comunidad imaginada. En la coyuntura actual, uno de los ejes programáticos de la planificación tecnocrática se basa en una noción evanescente y ambigua: la “Revolución Cultural”. En cierto modo, esta difusa noción –relacionada con “conceptos y valores ciudadanos para constituir una sociedad crítica, emprendedora, creativa y solidaria”, donde “se vuelven fundamentales las industrias culturales y la democratización de la palabra” (SENPLADES, 2013)–, se hallan reminiscencias de la retórica prometedora de los años cuarenta del siglo pasado, embanderada por Benjamín Carrión y compañía, en una etapa de posguerra y en el momento de despegue del proceso desarrollista ecuatoriano, que intentó proponer a la cultura como “vocación nacional”, pero que fracasó por las contradicciones entre el discurso y la práctica (Fernández, s/f).

La “Revolución Cultural”, como se ha mencionado, halla un puntal en las industrias culturales en general y en el sector audiovisual en particular. Las razones de ello estriban en que el audiovisual, desde una perspectiva gubernamental, constituye un potente dispositivo de educación ciudadana, de difusión de valores sociales, de configuración de la identidad nacional y de cohesión regional; además, permite ejercer principios democráticos y derechos fundamentales como la libertad de expresión, el derecho a la comunicación y el derecho a la cultura; y, sobre todo porque “la fortaleza o debilidad del sector audiovisual de un país determina en buena medida [...] el grado de soberanía que es capaz de ejercer en el contexto global”, pues la visibilidad de los bienes simbólicos es una suerte de carta de presentación “en cuanto a Nación.” (CNCINE, s/f).

Este es el sentido pedagógico y la dimensión cultural y política del proceso en la que se inserta el sector cinematográfico ecuatoriano, misma que está permeada por una visión instrumentalista que busca una “rentabilidad social”, que en palabras de Jorge Luis Serrano, hasta hace pocos meses viceministro de cultura y quien presidiera el CNCINE hasta 2013, “tiene que ver con la función social, la de generar sentido de pertenencia, el generar sentimiento de identidad, generar orgullo de pertenencia por los lazos culturales que nos unen por ser parte de una colectividad, de una sociedad” (Serrano, 2014) o como ha afirmado el actual director del CNCINE, el documentalista Juan Martín Cueva, la importancia de las industrias culturales y del cine ecuatoriano radica en que “forjen la creación de un imaginario propio, potencien la fuerza de los cambios que está experimentando nuestro país y que den sentido al contenido presente de la sociedad ecuatoriana” (Cueva, 2014).

¿Tiene cabida la violencia en los metarrelatos que buscan tardíamente edificar – no sin cierto anacronismo– una comunidad imaginada? ¿La imagen pulcra y aséptica que en apariencia se pretende proyectar es consistente con la realidad? ¿La univocidad del discurso puede ramificarse y admitir otras voces y visiones que, traducidas en imágenes, emergen de localidades ubicadas históricamente en los márgenes de legalidad y legibilidad del Estado? ¿Qué sucede con la violencia estructural, delictiva y cotidiana provocada por la ausencia del Estado, a partir de la cual se han realizado estas producciones populares y que ahora le son devueltas en forma audiovisual?

En una ocasión, un miembro de la oficialidad cultural, tras indicar que ha visto reiteradamente una postura machista y violenta en sus filmes, preguntó a Fernando cuál era su posición frente a lo que expone en sus audiovisuales. Ante ello respondió: “nosotros hemos contado una historia tan real de lo que sucede. Quizá por eso tienen cierto pegue estas películas, porque contamos una realidad que está ahí. Yo no maquillo una historia, la cuento tal como está” (Cedeño, 2014, entrevista). Desde una perspectiva antropológica, como se verá en el próximo capítulo, una parte de los audiovisuales choneros constituye, precisamente, un valioso testimonio de los actores de violencia, sus transiciones y racionalidades en el cantón y la región, porque en ellos, retomando la inquietud de Schlenker (2012), es extremadamente complicado separar la realidad de la ficción y establecer si son realismos dramatizados o ficciones realistas.

A pesar de que hay una visible y marcada preferencia de los realizadores populares choneros hacia el cine de acción, sus filmes llevan impresos, de forma intencionada o no, su lugar de enunciación. Al preguntar por la relación existente entre sus películas y la violencia, Fernando y Nixon, entre otras cosas, señalaban:

La violencia no es solo en Chone. Quito es una ciudad grande y cuando hay dos muertos al día no pasa nada. Pero en Chone, que es una población pequeña, se siente y mucho más por la fama mal llevada que tiene este pueblo [...] En el fondo sí busco cosas, quizá mostrar una violencia que ha estado aquí en Manabí y que afortunadamente está cambiando, mostrar que la vida no es color de rosa, mostrar que detrás de ese muerto, sin importar que sea criminal o que sea lo que sea, ese criminal tiene familia, tiene madre, tiene padre, tiene hijos, tiene hermanos y que hay gente que se queda sintiendo. Pero también hay los familiares de las víctimas, que el delincuente no tenía por qué quitarle la vida a un ser humano. Pero también te pones a ver a quién mato y ves que era otro delincuente, o sea *es una cadena interminable*⁶⁸. ¿Tú te pones a pensar donde vivo? Ese ‘dónde vivo yo’ es el que quiero transmitir. Gran parte de lo que nosotros hacemos es una denuncia, es como que mostrar cosas que todo el mundo sabe que existen pero nadie habla. Es como que aquí en Ecuador pasó un tiempo en el que mataron a no sé cuántas personas para que el Gobierno acepte que existe sicariato en Ecuador. Pero esto ha existido toda la vida, llámese como se llame, no importa en qué idioma, es matar por dinero. O te pones a pensar cómo ha sido este pueblo. Entonces, aquí hay una realidad que existe, pero también hay otra cosa que es muy independiente y que tiene mucha fuerza: es el hecho de que a mí me gusta la acción. (Cedeño, 2014, entrevista)

Yo no me baso tanto en lo que pasa en Chone, yo más me baso en otras películas que hacen en otro lado, porque no quiero mostrar a mi pueblo. Por ejemplo, el sicariato, porque aquí ha habido mucho sicariato, aquí ha habido bandas fuertes, entonces yo no puedo hacer una especie de película así porque los jóvenes y las mujeres aprenden de ese tipo de cosas, de sicariato, porque a través de una película tú aprendes muchas cosas [...] Yo trato que mi pueblo no siga por eso del sicariato. Es como que más educativo lo que hago [...] Todo el tiempo se ha apoderado el mal acá. Sino eran los Mala, eran los de Río Vendido, sino era Río Vendido, eran Los Choneros. Total, que vivíamos con miedo, con nervios. Entonces ya ha cambiado (Chalacamá, 2014, entrevista).

En una de las primeras entrevistas realizadas en Chone, Carlos⁶⁹, un habitante local, me dijo “¿cómo no van a tener tema estos muchachos para películas? Si no tienes que ir a pedir ningún argumento, aquí están todos los argumentos, toda la trama de las obras (Carlos, 2014, entrevista). Era claro que las cinematografías populares choneras, como un palimpsesto, narraban audiovisualmente sobre huellas de una violencia generada, en una gran parte, por la ausencia del Estado o la pérdida de legitimidad de sus

⁶⁸ Las cursivas son mías para enfatizar el enfoque de cadenas de violencia que guía este trabajo y que también ha surgido desde las voces de los actores consultados.

⁶⁹ Seudónimo

instituciones. Y es también por esta razón, parafraseando a Guha (2002), que había que interactuar con esos rastros que dejaban entrever las cinematografías populares, escuchar lo que tenían que decir aquellos sujetos que se filtraban en los filmes. El resultado de ello es el siguiente capítulo, una etnografía sobre los actores de violencia, una aproximación cualitativa a los asesinos por encargo en su vertiente tradicional y moderna: los destajeros y las bandas delictivas y sus sicarios.

CAPÍTULO IV

LA REALIDAD DE LA FICCIÓN: APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA HACIA EL ASESINATO POR ENCARGO Y SUS ACTORES EN CHONE

Ecos del pasado remoto e inmediato de Chone adquieren visibilidad en las cinematografías que allí se producen, resonancias que han hecho correr poca tinta, pero que están vigentes en la memoria, retina y oralidad de las antiguas y nuevas generaciones del cantón. Estos ecos remiten a la violencia que ha atravesado horizontalmente la historia de la localidad, una violencia plural, con múltiples rostros y que pertenece a un mundo no escrito, pues no ha sido colonizada por el sistema escriturario.

Si bien se ha dicho que las cinematografías choneras han narrado y explorado audiovisualmente sobre las huellas dejadas por la violencia y sus actores, ha sido necesario realizar una aproximación etnográfica hacia la realidad referida y la naturaleza social en la que se enraízan las imágenes.

Dentro del amplio universo de la violencia, este apartado pretende específicamente acercarse desde una mirada antropológica a esa antigua pero a la vez nueva práctica de asesinato por encargo, a sus actores y racionalidades dentro del cantón. En este marco, las cinematografías se convertirán en fuentes secundarias que dialogarán con relatos de habitantes locales y narrativas periodísticas. No obstante, estas fuentes se hilvanarán a las voces de los sujetos que se han dedicado en distintas coyunturas históricas a la práctica de asesinar por encargo, otrora conocida en el cantón como destajerismo y actualmente reconocida bajo el nombre de sicariato.

“Mi palabra es mi escritura”: oralidad y memorias de la violencia en Chone

Salvo aquellas publicaciones que abordan las revueltas alfaristas, donde Chone se posiciona como epicentro del liberalismo (Delgado Coppiano, 2012; Hidrovo, s/f), en los escasos textos disponibles que han abordado la historia del cantón con cierta rigurosidad (Delgado Coppiano, 1994; Pólit, 1983; Hidrovo, 1996) es recurrente la omisión de apartados que estudien a profundidad los recurrentes fenómenos de

violencia, a pesar de que éstos estén estrechamente vinculados a la historia política, social e incluso productiva de la localidad.

Las menciones tangenciales y *ligeras pinceladas* sobre la violencia en los textos escritos quedan invisibilizadas en la polvareda de acontecimientos valorados como más importantes. Lejos de ser un dato menor, este hecho resulta elocuente al momento de realizar un acercamiento etnográfico hacia las violencias. ¿A qué se debe el silencio, impregnado de sentido, del mundo escrito? ¿Por qué la violencia se ha convertido en algo indecible?

“La ropa aún está tendida” (EIV001, 2014, entrevista), respondió un habitante local ante las inquietudes formuladas, quien durante años ha tenido las firmes intenciones de precisar en palabras aquella historia no dicha y que incluso ha recolectado y sistematizado información durante décadas, pero que no se ha atrevido a hacerlo. Desde su perspectiva, el tema de Los Tauras, aun cuando ya han pasado varias décadas, está *caliente*, al igual que los sucesos violentos que se dieron durante el Gran Paro de Chone en 2005 o aquellos generados por la banda Los Choneros desde inicios del siglo XXI. Y es que las violencias de la localidad han sido comentadas, verbalizadas, pero no colonizadas por las palabras, es decir, fijadas en el mundo escrito.

Y sí, *la ropa está tendida*, es decir, algunas personas que han estado directamente relacionadas con los fenómenos de violencia pasados y más recientes aún están vivas. La voz de otro viejo habitante del cantón fue clara sobre este punto al señalar que “no se puede conversar, si nosotros para tratar un tema conversamos así, bajo [...], puede ser que todavía no se puede hablar porque hay gente que está viva y están vivos sus hijos y ellos ya saben y los nietos también saben” (EII001, 2014, entrevista)

En este marco, donde la cultura letrada no se ha atrevido a ingresar en el complejo terreno de la violencia, la tradición oral emerge como un factor que permite exorcizar el silencio y establecer un diálogo con ese mundo no escrito. La afirmación de Walter Ong, quien apunta que “la escritura nunca puede prescindir de la oralidad” (Ong, 2006: 16), adquiere mayor relevancia en el contexto de la cultura popular manabita y chonera, pues allí, como señalaba un lugareño, “mi palabra es mi escritura” (DC)

La tradición oral de la provincia y de Chone en particular es “transhistórica, multivocal y acabada con la riqueza de las estéticas propias de los rincones manabitas”

(CIDAP, 2002: 235). De aquí que la oralidad constituya el hilo narrativo que permitirá extraer de la sombra aquellas intensas vivencias relacionadas con las violencias, sus actores y racionalidades en el cantón.

La violencia en Chone y la región, tal como se evidenció en el segundo capítulo, es un fenómeno diacrónico. Si bien hay una percepción generalizada sobre la tranquilidad que vive el cantón desde hace cuatro años, la historia de la provincia y de la localidad permite advertir, de modo general, que hay una ciclicidad de la violencia, pues las épocas apacibles han estado seguidas por tiempos de inseguridad. Así, a los *enganchados* del proceso de constitución de la nación, a la convulsa etapa del liberalismo radical, al conflictivo período de Los Tauras, a la compleja época del paro cantonal de 1982, al surgimiento de bandas delictivas como Los Choneros y al Gran Paro de Chone en 2005 les han precedido y continuado períodos de relativa calma.

Es claro que esta descripción no es, bajo ningún concepto, el retrato de un cantón, pues hay una multiplicidad de aristas analíticas que debido a la exigencia de este trabajo no podrán ser abordadas. Sin embargo, es elocuente al marcar una recurrencia, una constante, una regularidad en cuanto a la presencia de las violencias en un contexto específico. Me refiero puntualmente a la presencia de las prácticas de asesinato por encargo, a sus antiguos y nuevos actores. Pero, ¿qué características posee y qué factores exhibe este contexto en relación con la actividad de estos actores de violencia?

Como en toda periferia, el mítico desarrollo aún no ha llegado a su cita⁷⁰. Chone ha sido relegado históricamente –salvo coyunturales auges, como el cacaotero– de la gran maquinaria del “progreso”. En este sentido, las estadísticas expuestas en un apartado anterior tienen una limitación congénita para expresar lo que piensa la gente a partir de su cotidianeidad y de su historia de vida en el cantón. Al respecto, un funcionario público decía a título personal que “esta ciudad en sí no tiene el mayor desarrollo, yo no veo el desarrollo de esta ciudad por ningún lado. Por el contrario, yo veo que hay muchos servicios que se están yendo hacia atrás” (EIV002, 2014,

⁷⁰ Varias voces críticas han puesto en entredicho el relato teleológico, etnocéntrico, lineal y de corte universal que ha supuesto la construcción histórica de la noción de desarrollo. Sin embargo, esta consideración crítica, útil en un plano abstracto y analítico, entra en fricción con los imaginarios desarrollistas de los pobladores locales, pues éstos han asumido como natural aquel camino evolutivo que supone la noción de desarrollo, mismo que implica la oscilación desde sociedades atrasadas hacia sociedades y países que supuestamente han alcanzado su “mayoría de edad”. Es más, como se pudo constatar, es uno de los factores que le otorgan o le restan legitimidad al Estado.

entrevista). Otro habitante del cantón, con una visión retrospectiva sobre el desarrollo en la localidad, apuntaba que “si ahorita vemos una decadencia acá, imagínese cien veces más antes” (Yuri, 2014, entrevista). Esta percepción es generalizada en la población y basta conversar con la gente y recorrer las calles de Chone, con polvo en invierno y fango en verano, para constatar la insatisfacción de una multiplicidad de necesidades personales y colectivas. Si a ello se le suma el aislamiento de la zona rural durante la temporada invernal –que paraliza durante meses las dinámicas comerciales entre el campo y los diminutos centros urbanos–, el escenario de desarrollo que aspiran los lugareños está muy lejos de concretarse.

Por otro lado, la hasta hace poco débil e insipiente presencia del Estado en un territorio histórica y mayoritariamente campesino y rural ha hecho que la autoridad y el orden de las cosas se los imponga por fuera de la ley. A decir del coronel José Luis Garcés, Comandante del Distrito de Policía Chone;

Hace varias décadas atrás la ley no era aplicada de manera adecuada en este territorio, de tal manera que la gente creía que debía tomar la justicia por sus propias manos o que debían tomar sus decisiones basadas en sus sentimientos o en su familiaridad. En vista de que no recibían el apoyo de las mismas entidades del estado e inclusive de la institución policial, tuvieron que resolver sus problemas, sus conflictos, de manera personal. Considero que ese fue el más grave inconveniente de la historia de este territorio (Garcés, 2014, entrevista)

Chone ha sido históricamente, como señalaba con sátira uno de sus habitantes, “la periferia de la periferia de la periferia” (Cedeño, 2014, entrevista). La genealogía de su condición se la encuentra en la débil presencia de la iglesia católica y del régimen colonial tras la conquista, panorama que no sufriría cambios sustanciales a pesar de la constitución del Estado republicano, salvo en los últimos seis años y en otros esporádicos episodios coyunturales en los que se demandó atención para el cantón. Este es el contexto a partir del cual debe comprenderse las racionalidades que han manejado los actores de las violencias, pues ante la endeble presencia de entidades regulatorias, las actividades se han guiado por lógicas individuales o grupales que, al fin y al cabo, han entrado a disputarle al Estado el monopolio de la violencia legítima. Estas racionalidades y este contexto han posibilitado la producción y reproducción de la violencia como mecanismo ilícito pero legítimo de resolución de conflictos.

El marco contextual ha hecho de Chone un escenario donde las violencias “conlleven una lógica intrínseca con el entorno o situación en que suceden” (Santillán, 2008: 19) y, en cierto modo, ha sido constitutivo a las formas de operar de los actores de la violencia, como es el caso de los asesinos por encargo, tema que será abordado más adelante.

Estos procesos conflictivos, sin duda, han dejado huellas en la sociedad chonera, la misma que ha tenido que convivir en reiteradas ocasiones con la violencia política y las violencias sociales, pero también cotidianamente con la violencia estructural y simbólica. En este escenario, donde distintos tipos de violencias coexisten, a decir de uno de sus habitantes, la gente “está hostigada de violencia, ya no quiere saber nada. Yo ahorita he visto a Chone en una posición de que ‘hagan con nosotros lo que quieran, ya basta’, o sea, yo le veo a la sociedad de Chone cansada, hostigada, la gente ha preferido irse” (EII001, 2014, entrevista).

Y es que los múltiples rostros de las violencias han dejado marcas ante las cuales se ha optado por el mutismo, la migración o el susurro, de aquí la necesidad de incorporar la noción de memoria como herramienta fértil en el estudio de las violencias. En este punto es imprescindible trazar la filiación existente entre el *mundo no escrito* de Calvino y la noción de lo *no dicho* planteada por Michael Pollak, es decir, esa zona de silencio “moldeada por la angustia de no encontrar una escucha, de ser castigado por aquello que se dice o, al menos, a exponerse a malentendidos” (Pollak, 2006: 24). Es un secreto a voces que en Chone es acertado no hablar de ciertas cosas, porque entre menos hables y menos sepas, es mejor.

Estos códigos de silencio en torno a la violencia, como apuntaba Fernando Cedeño, “se los maneja desde muy pequeño. Los niños aún preguntan, pero otras generaciones saben que no se pregunta. Es como una cosa que está con nosotros” (Cedeño, 2014, entrevista). Estos códigos se basan en un saber subterráneo que entiende que conocer sobre la violencia y sus actores, tarde o temprano, te condena.

En este marco, adquieren mayor importancia las cinematografías choneras, pues sus narrativas constituyen una suerte de testimonios audiovisuales, en clave de ficción, sobre las racionalidades de los actores de violencia, específicamente sobre los asesinos por encargo y sus modos de operar. Su valor trasciende el ámbito cultural –con sus pretensiones de descentrar el campo cinematográfico y sus intenciones de disputar los

procesos de representación/autorepresentación simbólica–, ya que también han visibilizado y “hablado” a través de imágenes sobre aquello que otros han decidido callar.

La comprensión de las violencias modernas requiere necesariamente voltear el rostro hacia el pasado, con la finalidad de dotar de un sentido histórico a fenómenos que por lo regular suelen ser abordados desde miradas coyunturales e instrumentalistas que simplifican sobremanera aquello que está marcado por la complejidad de una tradición. Analizar los actores de violencia implica adquirir una mirada procesual e histórica sobre su génesis y desarrollo. Así, en el segundo apartado se trazó la genealogía de esa vieja pero a la vez nueva práctica de asesinar por encargo, con la presencia de los *enganchados* en el nacimiento de la República y la cooptación de los *destajeros* por parte de Los Tauras en el siglo XX. Sea cual fuere su denominación y el momento en que adquirieron mayor notoriedad y vigencia sus prácticas, esta recurrencia habla del asesinato por encargo como recurso legítimo para la resolución de conflictos interpersonales, sociales y políticos.

Sin embargo, el hecho de que haya similitudes y se pueda establecer nexos entre aquellas prácticas y el sicariato moderno no quiere decir, de ninguna manera, que sus racionalidades y modos de operar sean los mismos, pues el pasado opera en el presente pero no del mismo modo. Un ejemplo que grafica lo mencionado es el Gran Paro de Chone de 2005, un episodio de la historia cantonal que a nuestros ojos se presenta, parafraseando a Benjamin (2008), como una constelación saturada de tensiones de la cual emerge un *shock*, un fulgor, que muestra las características de una época y que, en el caso que nos ocupa, marca el arraigo de la práctica de asesinato por encargo en la localidad.

Un episodio de violencia en los márgenes de la nación

En la madrugada del 19 de mayo de 2014, de manera coincidente con el trabajo de campo, fallecía el ex asambleísta constituyente por la provincia de Manabí y ex alcalde de Chone, Eliécer Bravo. Luego de un coma que duró pocos días, completamente postrado por la amputación de sus piernas y tras un cáncer de hígado de metástasis incontrolable, la vida de “Don Eliécer”, como le conocían en el cantón, se apagaba en su casa ubicada en la vía a Canuto, a pocos minutos del centro urbano. Varios medios de

comunicación se hicieron eco del suceso y entre los múltiples tópicos abordados por las noticias y reportajes fue recurrente el del paro del cantón en 2005, el mismo que impidió que Bravo finalizara su segunda administración consecutiva al mando del gobierno local.

Repetitivamente, aunque con ciertas variaciones, los medios caían en una cacofonía informativa que no entraba en detalles de lo ocurrido durante el período presidido por “el amigo del pueblo” (La Hora, 2014), que “ayudó a los más humildes en todo momento” y al que “querían los betuneros y los carameleros” (Bosco, 2014). Se decía, por ejemplo, que ‘Don Eliécer’ “soportó una larga protesta que dejó mucha polémica y dolor en el cantón” (El Diario, 2014). Nada más.

¿Qué era lo que se disolvía en aquel silencio de los medios, sobre todo provinciales? ¿Qué ocultaba ese tratamiento protocolario sobre un suceso que dejó ‘polémica y dolor en el cantón’? La muerte de ‘Don Eliécer’ activó la memoria y las voces de los habitantes de Chone, quienes comenzaron a rescatar súbitamente fragmentos de la vida cantonal que, a pesar de ser dolorosos, el tiempo los había cubierto extrañamente con un halo de normalidad.

El dilatado paro de 2005, que duró de julio de aquel año hasta septiembre de 2006 y que culminó con la expulsión de ‘Don Eliécer’ del sillón de Chuno, aún aletea en las pupilas de los habitantes locales, pues aquel conflicto que se suscitó a partir de una pugna política por presidir la Alcaldía –basada en denuncias de corrupción, mal manejo de fondos públicos y una incesante deslegitimación mutua y pública entre las facciones enfrentadas a través de pasquines– significó una prolongada alteración de la vida socioeconómica y política del cantón, y sacó a la luz prácticas extrañamente naturalizadas para la resolución de conflictos: el asesinato por delegación, en este caso promovido por facciones políticas.

Una nota de prensa publicada en abril de 2008 recoge varias declaraciones donde se comenta la presencia de grupos armados que mataban por encargo en el cantón. Ante los casos denunciados, el jefe encargado del Servicio Rural de Policía de aquellos años, Polibio Aymar Ludueña, apuntaba que durante la pugna política de 2005 ingresaron personas y armas a Chone, pues “allí tenían una fuente de dinero que los promotores de la disputa financiaban” (El Universo, 2008).

A pesar de que aquella nota no menciona explícitamente quiénes eran los actores y promotores de los asesinatos por encargo, la cultura oral los preserva, identifica y define. El relato de un habitante de Chone, quien vivió de cerca este proceso, es elocuente al señalar que:

Se vivió mucha violencia, como le digo a mi casi me matan. Yo llegué de Guayaquil a visitar a mi madre y al otro día me invitaron unos amigos a tomar unos tragos, nos pusimos a tomar en el parque central, cuando en una de esas llega un carro, con balde de cajón donde aparentemente no iba nadie atrás. Cuando el carro paró a raya y dijeron ‘¡Ahora!’ y salta la gente de atrás del carro que venía con garrote, escopetas, machetes y se riegan en todo el parque. Todo el mundo salió corriendo. Yo, por supuesto, no tenía nada que ver en ese embrollo y me quedo viendo. Veo como un tipo le coge a una señora de edad y la empuja y le dice ‘avanza, avanza, vieja hija de tal’. Yo, a lo que alzo la vista, veo un tipo chiquito con una cuchilla y veo la decisión en sus ojos que viene hacia mí. El miedo que siento en ese momento es inenarrable. Yo me le avanzo para acortarle la distancia del machetazo que me viene a dar y logro sacarle la cuchilla. Ahí sale el tipo que andaba capitaneando el asunto y le dice al tipo que me iba a matar ‘ese no es’. Luego me enteré que era de apellido Mala, de esos famosos Mala que han hecho historia de violencia aquí en Chone, los Mala de Río Vendido, los que se exterminaron con otra familia, todos ellos matones, sicarios desde chiquitos. Lo más asombroso es que la policía estaba al frente, viendo todo. Esos matones eran contratados por don Eliécer Bravo. Don Eliécer nos hizo un gran daño, nos llenó de sicarios aquí, porque para mantenerse en el poder contrató mercenarios del campo, contrató a destajeros. Se les conoce con muchos nombres, hoy se les dice sicarios, pero sicariato siempre ha existido, anteriormente se les llamaba destajeros (EIV003, 2014, entrevista)

Las afirmaciones de este interlocutor, al contrario de lo que se pueda pensar, fueron recurrentes en las entrevistas, conversaciones informales y testimonios recogidos durante la etnografía, incluso en aquellos diálogos mantenidos antes de la muerte de ‘Don Eliécer’⁷¹. Su relato, que señala claramente a los actores intelectuales de la violencia, apunta a las facciones políticas involucradas en la pugna por el cabildo como estimuladores del asesinato por encargo. Además, muestra la similitud que en el imaginario colectivo local tienen el destajero y el sicario: los dos son asesinos por encargo, aunque su denominación varíe.

En su testimonio, la figura de la policía cruzada de brazos ante los abusos de las fuerzas de ‘para-seguridad’, evidencia una percepción generalizada en los testimonios recolectados respecto a la figura ambigua tanto del sistema policial como judicial. La

⁷¹ En algunas notas periodísticas de 2005 y 2006, ‘Don Eliécer’ rechazaba estas acusaciones, es más, señalaba que todo era un complot para sacarlo del cabildo. Por su estado de salud fue imposible hablar directamente con él sobre este tema.

ambigüedad estriba en que las instituciones que deberían agenciar y regular la seguridad son percibidas como entidades que con su quietismo y mutismo son cómplices de la restricción de derechos.

Su narración también apunta a una suerte de ‘tradición familiar’ de violencia, que toma cuerpo en la referencia que hace a la familia Mala y sus historias de violencia en la zona, las mismas que a su vez, como se mencionó en el apartado anterior, han nutrido la narrativa audiovisual de las películas populares choneras, sobre todo de *Avaricia*.

Respecto a la tradición violenta de ciertas familias que han estado vinculadas desde *tiempos inmemoriales* al destajeroismo –práctica que a primera vista guarda cierta similitud con el sicariato moderno–, otro interlocutor señalaba que “son familias claramente identificadas, la familia Álvarez, la familia Arteaga, los Acosta en los campos [...] El que no está con ellos está en contra de ellos. Ellos siempre han actuado así. Ya le digo, en los campos todavía se ve mucho a los destajeros” (EIV004, 2014, entrevista).

La importancia de estos testimonios estriba en evidenciar cuatro fenómenos. En primer lugar, da cuenta de una práctica históricamente presente en la zona como es el asesinato por encargo. En segundo lugar, muestra que quienes realizan estas actividades no operan ni son extraños a la gente de la localidad, lo que habla de cierto arraigo de sus prácticas en este microcosmo. En tercer lugar, saca a la luz la injerencia que durante coyunturas críticas ha tenido el poder político, sus opositores o partidarios, en el uso de estas prácticas, convirtiéndose de esta manera en promotores de violencia política y violencia delictiva al contratar o cooptar fuerzas de choque. Y, en cuarto lugar, evidencia cómo alrededor de este episodio de violencia política se articularon distintas violencias, factores y elementos facilitadores: la violencia interpersonal, la violencia verbal, el asesinato por encargo, la intimidación, el uso y posesión de armas, la quieta complicidad de los cuerpos policiales, la ausencia estatal, entre otros.

Otro elemento que adquiere relevancia es la imposibilidad de separar lo rural de lo urbano en un contexto periférico como el de Chone, no solo en lo que respecta a las violencias, sino también a la sociedad. La cultura de Chone es una cultura campesina, pues todos guardan una vinculación con el campo y la ruralidad, a pesar de que las personas se asienten en los diminutos centros urbanos. Tal como evidencia el Gran Paro

de Chone en 2005, sería erróneo separar una violencia tradicionalmente rural como el destajerismo de los centros urbanos, pues la forma de operar de sus actores, en determinadas coyunturas, con frecuencia ha borrado las fronteras que separan la violencia urbana de la rural. Es decir, respecto al asesinato por encargo ha habido una colonización recíproca en la dinámica campo-ciudad (Buendía, 2009): un destajero, como se ha visto, puede operar coyunturalmente en la zona urbana, y un sicario, como comentaba un habitante y se verá más adelante, puede refugiarse de la ley y de los cuerpos policiales en la zona rural.

Por otro lado, el arraigo de este tipo de violencia se debe a que: todos hablan el mismo ‘idioma cultural’, es decir, manejan los códigos culturales del campo y la zona rural manabita; a que los habitantes de Chone y quienes administraron el gobierno local ‘conocían la cultura popular’ y por ello su convivencia con el destajerismo era hasta cierto punto normal; a que quienes ejecutaron estos *trabajos* se insertaban en una tradición familiar e histórica cuyas raíces eran percibidas como provenientes de tiempos inmemoriales y, por ello, sus prácticas tienen una legitimidad que no es susceptible a ser puesta en tela de juicio.

Varios actores que vivieron de cerca el Gran Paro de Chone, sus antecedentes, desarrollo y efectos, señalaban algo similar y marcaban una conexión entre los actores de la violencia tradicional y los actores de la violencia moderna. Entre los testimonios recogidos resalta la voz de un habitante local, quien manifestaba que del paro de 2005:

surgen todititas estas bandas, de ahí en adelante volvieron a surgir Los Choneros, por ahí se vino todito eso, porque el poder político utilizaba a toda esta gente. El problema que había aquí en Chone era un problema político entre un alcalde, Eliecer Bravo, social cristiano, contra un grupo de gente opositora de distintas tendencias políticas [...] La gente tenía una inconformidad por la forma que administraba, se administraba con un concepto bastante tradicional, el mismo concepto caciquista en el sentido de usar el poder. Eliecer era un hombre del campo, del pueblo, que conocía muy bien las costumbres nuestras, conocía las fortalezas montubias y las debilidades montubias, él aprovechó las fortalezas y las debilidades de la gente. Entonces, el tipo no era académico, no era nada. Conocía la cultura popular, es decir, ‘haber toma 10 dólares, tú tienes necesidad’. Jugaba con las necesidades de la gente, no se puso a hacer una administración en función de solucionar un problema de desarrollo (EII001, 2014, entrevista).

El relato posiciona a la crisis local como contexto a partir del cual se atiza la práctica del asesinato por encargo en la zona y se consolida la banda de Los Choneros⁷², ya que la coyuntura de 2005 despabiló a la vez que legitimó tácita o explícitamente una serie de lógicas y racionalidades vinculadas al asesinato por encargo.

Así, el Gran Paro de Chone es un punto de quiebre en la historia cantonal, pues significó que la zona se ‘llene de sicarios’, que cobraban \$200 por muerte y que tras haber finalizado el paro, como señalaba Aymar Ludueña, “cuando ya no tenían quien les pague se dedicarían a delinquir” (El Universo, 2008).

No hay estadísticas sobre sicariato que corroboren la agudización de esta práctica dentro del cantón tras el paro de 2005, porque como afirma Carrión (2009) este fenómeno forma parte de una realidad ausente dentro de la normativa penal y las políticas públicas, lo que impide obtener datos oficiales de esta práctica. De hecho, en las cifras otorgadas por la policía del cantón, expuestas en el acápite introductorio, se evidencia no solo la ausencia de esta práctica en los registros de los años anteriores a 2010, sino que en las cifras sistematizadas a través del sistema David20i2 del Ministerio del Interior durante el período 2010-2014 el destajero y el sicariato quedan invisibilizados en la categoría de asesinatos y homicidios.

A pesar de que algunas autoridades policiales y judiciales del cantón no niegan la existencia de esta práctica (DC), es extremadamente complicado suplir la ausencia de cifras. En este marco, los medios de comunicación impresos constituyen una fuente que si bien impide obtener siquiera un número aproximado de los asesinatos aparentemente perpetrados por sicarios, sí da un panorama general de sus formas de operar y sus racionalidades. Es decir su valor se ubica en lo cualitativo más que en lo cuantitativo.

Un informante de la localidad que ha estado vinculado de cerca a los fenómenos de violencia, pues sicarios asesinaron ‘por error’ a dos de sus familiares y, además, en su momento, como abogado público defendió en litigios judiciales a muchos delincuentes y asesinos, fue un actor clave dentro de este estudio. A partir de la muerte de sus familiares, edificó un vasto archivo periodístico con miras a escribir, a su debido momento, la historia violenta de Chone, sobre todo la de los últimos diez años, cuando según su perspectiva estas prácticas proliferan.

⁷² Como se verá más adelante, hubo otros procesos paralelos al paro que incidieron en que Los Choneros hayan alcanzado la notoriedad mencionada.

Él, con varias columnas de periódicos a su alrededor, fue relatando y contextualizando pausadamente la historia de cada asesinato endosado a un sicario o bien de las víctimas de este delito que aparecían en las noticias. Apuntaba, al igual que otras personas, que tras el paro de Chone el fenómeno del sicariato se había incrementado y que esto sucedía no solo a vista y paciencia de la policía y la fiscalía, sino que se realizaba, en ocasiones, con su complicidad (EIV006, 2014, entrevista).

Uno de los recortes de prensa que proporcionó fue un editorial escrito en agosto de 2006, que se titulaba y preguntaba a la vez “¿Qué está sucediendo en Chone?”. Tras resaltar con nostalgia las bondades del territorio, la tranquilidad de los tiempos pasados y apuntar las agresiones y asesinatos que se dieron en la localidad en las semanas precedentes, el texto afirmaba que “todo se vuelve temeroso, ya nadie puede andar libremente por el temor de ser atacado [...] Por qué nos estamos acabando entre choneros” (2006, s/d). Estas palabras condensan una percepción generalizada y evidencian el clima social que vivía el cantón durante aquella época.

Ante el incremento del sicariato y el pedido de seguridad de la ciudadanía, en 2008 “El Ministerio de Gobierno inicia plan contra sicarios” (El Diario, 2008). Paradójicamente, a pesar de ser una realidad ausente, se adoptaron acciones para contrarrestar el sicariato y la inseguridad, tales como operativos para el control de armas, documentos y vidrios polarizados de vehículos, la intervención de grupos especiales para tareas de inteligencia, la rotación del personal policial y la dotación de infraestructura y equipamiento a esta entidad. El objetivo era claro: había que ‘limpiar’ a Chone.

A partir de lo expuesto en los párrafos precedentes, se puede establecer que la coyuntura de 2005 marca un cambio cuantitativo y cualitativo en torno a las prácticas de asesinato por encargo. A pesar de su carácter ilícito, el asesinato por delegación –haya sido promovido por facciones políticas, bandas delictivas o conflictos interpersonales– ha sido un mecanismo legítimo en la resolución de conflictos. Éste ha surgido no solo debido a una violencia estructural, sino a un juego dialéctico entre actores e intereses, cuyas lógicas temporales y espaciales van engranándose entre sí para formar una cadena de violencia.

De lo tradicional a lo moderno: cambios cualitativos del asesinato por encargo

Es una perogrullada señalar que las violencias pasadas no son las mismas que las actuales y que las racionalidades de los actores que las ejecutan se actualizan constantemente. Para un observador avezado, estas transiciones cualitativas en torno a los actores de violencia son visibles en las cinematografías populares que se producen desde hace veinte años en el cantón, sin embargo, en este caso, el análisis del contexto y sus actores sociales es mucho más importante que el análisis de contenido de las películas choneras.

Por ello resultó indispensable realizar una aproximación etnográfica hacia un fenómeno que se visibiliza a través de las cinematografías: el asesinato por encargo mediado por una remuneración. En Chone y en los campos manabitas esta práctica es antigua, ha operado en espacialidades y temporalidades distintas a las actuales y, obviamente, sus racionalidades y características se han reconfigurado.

A partir de las voces de los actores que estuvieron directa o indirectamente vinculados a varios de estos hechos será posible obtener una dimensión subjetiva sobre la práctica de los destajeros y los sicarios. Con ello se espera complejizar el debate en torno al asesinato por encargo y establecer una suerte de tipología respecto a este fenómeno y sus actores, es decir, los cambios y continuidades de una práctica que en la zona ha distado de ser una ‘realidad ausente’.

“Y me paga usted la plata y yo le mataba al man”: apuntes sobre los destajeros

Uno de los interlocutores señalaba que el sicariato siempre ha existido en Chone, solamente que su ‘etiqueta’ ha cambiado, pues quien se encargaba de asesinar por encargo en otros tiempos era conocido como destajero. Algunas pistas también daba Fernando Cedeño en 2009, en una entrevista brindada a EBT, al decir que “acá a los asesinos a sueldo les decían destajeros” (León y Alvear, 2009: 51).

El término *destajero* es de carácter polisémico, pues no siempre remite al asesinato por delegación ni está asociado a la criminalidad, ya que también se refiere a una forma lícita de trabajo dentro de los campos manabitas. El obrero agrícola o destajero era quien trabajaba en la siembra, en la cosecha o en la limpieza de un terreno. Fernando Flores lo explica muy bien:

Un destajo no es nada más que una actividad laboral. El término de ahorita es un contrato de trabajo que yo hago contigo, para que me limpies, por decir, mi predio que es grande. Yo digo ‘compadre, quiero que me coja el destajo, la limpieza del trabajo del cafetal’, entonces yo te doy a ti y a toda tu familia para que puedas trabajar conmigo, te doy el destajo de esta tierra. Destajo significa un contrato de trabajo. Después ese término se lo llevó, como se dice, a ese tipo que es torcido o sicario. Ese término se lo llevó para quien hace un trabajo delincuencial. Se cambia el sentido (Flores, 2014, entrevista).

La primera acepción remite a una forma frecuente de contrato laboral, por lo regular acordada en términos verbales, a partir de la cual una persona trabaja en el territorio de un patrón para realizar obras fijas por las cuales obtenía una remuneración pactada de antemano. El segundo sentido que adopta el término está estrechamente ligado al primero, pues también hay un patrón, un territorio específico (el campo) y una remuneración, que, sin embargo, era otorgada por ejecutar otro tipo de ‘trabajo’. Este tipo de *destajero* alude a una persona que “hacía lo mismo que un sicario, matar a alguien, matar porque el patrón lo ordenaba” (Cedeño, 2014, entrevista).

Durante el trabajo de campo se pudo establecer que las personas mayores a 25 años conocían o habían escuchado hablar sobre los destajeros en su segunda acepción y que las últimas generaciones poco o nada sabían sobre ellos, pues sus nociones sobre el asesinato por encargo se enraizaban más en los episodios de sicariato vividos en el cantón. Si se tiene en cuenta que las últimas generaciones están comprendidas en la población de 0 a 14 años –franja poblacional que ha decrecido paulatinamente desde 1982 hasta la actualidad– y que la población que va de los 15 a los 64 años, así como la que sobrepasa los 65 años, ha aumentado en el mismo período (INEC, 2010), se puede advertir que el destajerismo no es una realidad desconocida para la mayoría de una población históricamente rural, que solo hace poco más de treinta años transitó hacia los centros urbanos.

Mucha gente en sus testimonios hizo referencia a los *destajeros* –o *perros*, como también se los conocía–, ya sea porque escuchó hablar a una persona o familiar que se ha desenvuelto en el campo o bien porque directamente lo vivió. En este sentido un interlocutor apuntaba con agudeza que:

Algunos andan por ahí caminando y nunca han pagado sus cosas, porque las familias que han tenido problemas con ellos no les han denunciado o les dicen “chucha, si dices algo ya sabes lo que pasa”. Se los ha dejado, como quien dice, a la ley de Dios. Algunos han muerto, los otros andan aparentemente tranquilos,

saben que el tiempo cambió y que las leyes ya no son las mismas [...] Han perdido fuerza, ya no es el tiempo en que hacían sus cosas y la gente decía ‘puta, ahí viene el tal Álvarez’ y todo el mundo se quedaba callado, se ponía a temblar. (EIV005, 2014, entrevista).

Quizá estas palabras sintetizan de modo general la vida de Macario⁷³, un destajero del cantón, hacedor de esa práctica decimonónica del Chone Viejo que, sin duda, se ha reconfigurado. Macario vive en uno de los barrios del centro urbano de Chone, ubicado en uno de los sectores hasta hace poco intransitables de la zona debido a su inseguridad.

La historia de Macario como destajero se remonta a sus quince años, cuando viviendo en el campo se enamoró de una chica y decidió raptarla –otrora una práctica muy común en el sector rural– y llevársela consigo. Antes de huir, fue sorprendido por familiares de ella, quienes lo obligaron a dejarla, hecho que suscitó riñas mutuas. Según su relato, ellos decidieron contratar a un *perro* para asesinarlo, traído de la parroquia Eloy Alfaro. Macario se enteró por un ‘soplón’ de ello y acudió a donde su tío para pedir un consejo:

...era un viejo cascarrabias. Entonces, me fui a la finca y yo le digo ‘tío, vengo a hablar con usted. Carajo, tío, vengo a pedirle a usted una idea que me dé para un man que me está esperando para matar’. Carajo mijo, me dice, estamos jodidos, esa pendejada cuando a uno lo esperan. De todas maneras, mijo, dice, resuélvalo y vaya. Ya, le dije yo. Entonces me fui. Había una casa al lado del camino y pase despacito y los perros nomás me sintieron y amarre el caballo por la piñonada y me fui a pie. El man estaba detrás de tres chilcas, recostado, durmiendo, roncaba. Me dice [mi tío]: mijo usted cuando vaya a cazar uno, vaya con el oído en la tierra, pero cerca, usted vaya en cuatro patas, caminando boca abajo y va oyendo, va oyendo. Así fui hasta que llegué donde el man. Cuando ya llegué, lo cogí y lo amarré con un cabo. Ahí dijo que andaba en busca mía, ya confesó. ‘Y cuánto te has ganado, 1 000 sucres, cuánto te dieron, 500 sucres, cuánto cargas ahí, 300’. Ya se ha chupado 200. Le digo: ‘mira, mírame bien la cara, yo soy’. Yo ya lo tenía amarrado y ahí le dejé, ahí ya le di, con la misma arma de él le maté. El que me había mandado a matar ese no se vio más, no salía de la casa ni para abajo ni para arriba, solamente al lado de la cama de él. Los demás hermanos no dijeron nada, conmigo eran amigos, a mí me saludaban y todo. Ni los familiares del que maté, ninguno, todos se quedaron fríos. Entonces por ahí viene el problema. Ya cogieron esa rencilla conmigo, yo también la cogí con ellos, y ya, obligadamente tuve que hacerlo, tuve que matarlo. De ahí me pusieron a mí ‘perro para matar’. Quince años (Macario, 2014, entrevista)

El relato posiciona al ajuste de cuentas como un naturalizado mecanismo de resolución de conflictos dentro de la zona rural, ya que quien aconseja a Macario y las facciones

⁷³ Seudónimo.

enfrentadas sabían que el problema se saldaría solamente con la muerte del ofensor, del ofendido o de quien era contratado por él. El destajero, a su vez, representaba una figura que podía devolver la justicia, el equilibrio y el honor a una persona o familia. Habla, además, de un orden paralelo que no opera ni transita a ningún momento por los circuitos formales de las entidades reguladoras del orden y la ley. La descripción también da luces respecto al territorio en el que han operado estas prácticas, ya que el campo era el lugar en el que se las ejecutaba a partir de una transacción monetaria que ponía precio a la vida de una persona. Por la edad actual de Macario se puede deducir que el episodio descrito se dio en la década de 1940. Allí, como señala el relato, el destajero cobraba alrededor de 1 000 sucres por su “trabajo”, monto que de ser cierto era muy elevado para la época. Con el tiempo, el precio que el destajero puso a su “trabajo” se incrementó, pues durante los años en que operaron Los Tauras, como recuerda Macario, “en ese tiempo pagaban 5 000, 10 000 sucres, eso en el año 1962, porque en ese tiempo vino la Febres Cordero” (Macario, 2014, entrevista).

El campo definía el tipo de transporte del destajero: a pie si eran lugares cercanos o a caballo si eran distancias considerables. El apelativo de ‘perro para matar’ va de la mano de su modo de operar: conocer el territorio en el que se desenvuelve la futura víctima, pasar desapercibido para escabullirse y dar con ella, dar a conocer quién sería su victimario, quién lo mataría, y acabar con el pleito a través de la muerte, aunque por lo regular la disputa no siempre finalizara con el asesinato de la persona, pues esa muerte se concatenaría con otros episodios de violencia.

El relato expuesto también da cuenta de un mercado gestado alrededor de la muerte, generado a partir de una oferta y una demanda. De igual forma, muestra el ensamble de distintos tipos de violencias y factores: el asesinato por encargo, la violencia simbólica evidenciada en el rapto de la mujer, la violencia interpersonal, la prevalencia de los códigos de honor familiares o personales frente al orden y las leyes formales, el uso y posesión de armas como una práctica naturalizada dentro del mundo social chonero, la intimidación, entre otros.

A los quince años de Macario los destajeros ya operaban y, como señalaron relatos complementarios, dada su autonomía solían ser contratados localmente por un patrón o traídos de territorios aledaños con la finalidad de que pudiesen asesinar y huir inmediatamente, sin exponer a quien diera la orden de ejecutar. Esto no significaba que

los patrones de hacienda no tuvieran sus propios destajeros, ‘de planta’, gente leal que también cumplía funciones de guardaespaldas, pues “acompañaban al patrón a los bailes, a las fiestas, al naipe, a lo que sea. Y ese tipo siempre andaba con dos, tres tipos, pero esos tipos eran de verdad, no eran trabajadores comunes y corrientes” (CII001, 2014, entrevista).

Así, el destajero podía operar con cierta autonomía aunque, como apuntan los testimonios, era frecuente su vinculación a un patrón. Independientemente de ello, su ‘fuerza de trabajo’ solo podía ser pagada por un gran hacendado, pues era él quien tenía la capacidad económica para contratarlo. Así lo corrobora Macario al decir “...claro, los que tenían bastante dinero, los que tenían plata me contrataban a mí. Y me paga usted la plata y yo iba y se lo hacía, le mataba al man” (Macario, 2014, entrevista). Pero, ¿cuáles eran los motivos por los que se contrataba a los destajeros?

A pesar de que Macario ubique al “apetito de matar” (Macario, 2014, entrevista) como motor de sus prácticas, está claro que los destajeros no asesinaban arbitraria ni espontáneamente, ya que por lo regular los muertos que ‘cargaban a sus espaldas’ eran determinados por actores intelectuales. Varias voces de la localidad así lo señalaron. Macario apunta que:

A veces pasaba que tenían pica entre amigos, eran vecinos y porque te metes para un trocito de terreno o porque se metía la vaca para allá, ya guardaban venganza. Pero la gente no entendía, la gente anteriormente era demasiado subida, usted le iba hablar a una persona y no quería saber nada, le jalaba el arma y le pegaba su tiro. No había comprensión (Macario, 2014, entrevista).

Otros habitantes que crecieron en el campo y que convivieron y se nutrieron de historias relacionadas con los destajeros, señalaban que el destajerismo se daba:

Porque el patrón decía ‘mira, alguien se me llevó un dinero, no me quiere pagar’, ‘alguien me debe unas vacas, no me quiere pagar, no cumplió con su palabra’. Porque con nosotros no hay firma, no hay nada. Decía ‘se me perdieron tantas vacas y sé que tal persona se me las llevó, vaya y hágale la vuelta’ (EIV003, 2014, entrevista)

Había un gran hacendado, por decir, que quería llegar con su finca hasta el río, pero había una pequeña finquita de veinte cuadras que Don [...] no quería vender porque decía ‘qué les voy a dejar a mis hijos’. Entonces, primero intentaban comprársela a precio de huevo o, como se decía, a precio de gallina con peste, pero si eso no ocurría, el dueño del predio, el señor, el jefe de la hacienda, iba un día y

le hacía como una advertencia y en eso venía con sus *perros*⁷⁴ y si no lo hacía, venían y ¡pum!, le pegaban un tiro o le pegaban al caballo en el que el de la finca iba cabalgando o lo herían en la pierna. Eso lo hacía un sicario, aquí un destajero le decimos (CIV001, 2014, entrevista)

Si bien entre los interlocutores no se hallan las voces de quienes daban las órdenes para ejecutar los asesinatos, los testimonios recolectados ofrecen un panorama amplio de las lógicas que guiaban a quienes contrataban los servicios de los destajeros. Por un lado, se observa una lógica de ampliación territorial, es decir, una racionalidad que busca expandir el latifundio del patrón para con ello conseguir una mayor acumulación de riqueza, poder y prestigio. Las disputas por tierras y linderos, la intimidación, los intereses personales y a la vez familiares, la restitución de un honor mancillado, el cobro de deudas, el abigeato, entre otros factores, son los detonantes que hallan en el destajero a un individuo funcional a un poder económico, que en la zona por lo regular ha tenido vinculaciones con el poder político.

De este modo, la autoridad del Estado y su monopolio de la violencia han sido históricamente disputados, sobre todo en un territorio periférico como el de Chone. Incluso en la actualidad es difícil controlar lo que sucede en la zona rural del cantón, donde aún se ejerce la justicia por mano propia o por delegación. Así lo admite el coronel Garcés, quien señalaba que a pesar de los planes de seguridad implementados es “complicado la atención de esto porque hay muchos sectores en los que, por ejemplo, uno no puede acceder por las carreteras, porque se tornan intransitables. Hay sectores a los que uno solo puede llegar vía aérea. Entonces esto dificulta las acciones del Estado, de la policía, de todas las instituciones en general” (Garcés, 2014, entrevista). La escasa y débil presencia del Estado en zonas como la de Chone y Manabí, donde resalta la condición rural del territorio, son factores que han construido el escenario propicio para la producción y reproducción de este tipo de violencia.

Una de las aristas de este escenario es la impunidad. Macario sabía que podía operar al margen de la autoridad formal, que el campo era el refugio ideal para continuar con sus ‘trabajos’. “Las autoridades anteriormente no eran, tenía que venir el familiar expresamente a avisarles acá [al centro urbano] para que ellos fueran a hacer la guardia. Pero a uno no lo encontraban, lo que pasa es que uno se escondía en el monte.

⁷⁴ Las cursivas son mías.

[...]. Me escondía atrás de los chiqueros de los puercos, no me hallaban y yo les veía a toditos” (Macario, 2014, entrevista), dice Macario, dando una imagen muy elocuente: las instituciones de seguridad pública siendo observadas atentamente por un destajero que sabe de sus movimientos y de sus formas de actuar, es decir, un mundo donde los delincuentes descifran a las autoridades y no viceversa.

Sin embargo, no siempre fue así, llegó un momento en que Macario –tras un juicio confuso donde su abogado defensor le pidió que se atribuyera un asesinato, como si estuviese buscando un culpable, sea quien fuere, para apaciguar las cosas– fue condenado a seis años de cárcel. Al respecto, Macario señala:

Yo le hablo sinceramente, yo estuve un año adentro, después yo pase al ‘pueblo por cárcel’. Salí como pasador, yo llegaba a las seis de la tarde y ya me encerraba adentro hasta el otro día. Yo tuve poca cárcel, yo comía afuera, andaba con la policía, chupaba con la policía, nos amanecíamos tomando. Yo estuve en Bahía y Portoviejo⁷⁵, de ahí me mandaron a Portoviejo porque rompí los candados de los calabozos para el día de año nuevo. No nos sacaban, encerrados ahí oliendo a mierda y meados, y rompí los calabozos y salieron todos para afuera (Macario, 2014, entrevista).

Emerge nuevamente la figura ambigua de la autoridad policial y, en este caso, también carcelaria. Aquellos sujetos y espacios que en teoría debían ser dispositivos tendientes hacia la normalización y el disciplinamiento de los cuerpos y las prácticas de individuos ‘anormales’, para tornarlos dóciles y útiles para la sociedad (Foucault, 2002), en ocasiones realizaban ciertas concesiones, habrían un paréntesis, que ponía en entredicho su autoridad.

El ‘pueblo por cárcel’ obtenido por Macario gracias a una jugarreta entre su abogado defensor y las autoridades policiales y carcelarias, marca una debilidad institucional que era bien conocida por el destajero. Al adquirir cierta autonomía dentro de un espacio de normativización, Macario da una pauta que puede ser extensible a las prácticas de los destajeros: hombres cuyos crímenes quedaban sin castigo, sujetos insertos en una suerte de orden paralelo donde la ley de los hombres mal funcionaba, por lo que se les dejaba, como apuntaba un testimonio inicial, a la ley de dios, es decir, impunes.

⁷⁵ Se refiere a las cárceles que hay en estas dos localidades.

Lejos de lo que se pueda pensar, los destajeros no operaban en el anonimato, tal como en apariencia lo hace el sicario en la actualidad. Si eran contratados para realizar sus ‘trabajos’ era porque el prestigio de su eficacia les precedía, así lo afirman Macario y otras voces al respecto. Un testimonio elocuente en este punto fue proporcionado por el descendiente de un destajero, quien decía con perspicacia:

Mi bisabuelo era uno de esos. Mi bisabuelo Alcides⁷⁶, un viejo que murió de ciento y pico de años. Él trabajó con los [...], en la hacienda [...]. Y dicen que a él lo fueron a contratar porque mi abuelo ya tenía algunas ‘cruces’ por ahí, en el sector de Las Piedras. ‘Cruces’ es muertos. Es como decir las ‘corvinas’. Así decían, ‘ese man tiene algunas corvinas’ y corvinas significaba que tenían un poco de ‘cruces’ o muertos a sus haberes. Lo fueron a contratar para que trabajara en la hacienda de corralero y también para que hiciera los *camellos*⁷⁷ (Zambrano⁷⁸, 2014, entrevista)

Los destajeros alcanzaban una notoriedad entre otros destajeros, en los patrones de hacienda pero también en la sociedad chonera. Como apuntaron varias voces, los destajeros eran por lo regular hombres mayores de 30 años claramente identificados. Incluso las haciendas donde ellos trabajaban y los hacendados a quienes estaban vinculados eran parte de un saber popular. Fueron frecuentes en los testimonios complementarios a la voz de Macario algunas advertencias que otrora se hacían mutuamente entre la población local, para procurar cuidado en el caso de encontrarse con ciertos hombres o al transitar por territorios específicos.

Es que los destajeros, como ejemplifican los casos de Macario y Alcides, eran hombres reconocidos que, sin embargo, no eran delatados por la intimidación que había cuando los asesinatos eran cometidos en espacios públicos. Varios testimonios lo han corroborado, no obstante, Macario graficó su forma de operar en varios relatos sobre sus ‘trabajos’ al decir, por ejemplo, “le deje muerto ahí, les dije ‘cualquiera de ustedes que abra la trompa mando hacer la sepultura en vida’. Nadie dijo nada. Se quedó ese muerto botado ahí” (Macario, 2014, entrevista). Si a esta intimidación se le suma los códigos de silencio mencionados anteriormente y el descrédito del sistema policial y judicial, se recrea el escenario de impunidad en el cual operaban los destajeros.

⁷⁶ Seudónimo

⁷⁷ Las cursivas son mías. *Camellos* quiere decir trabajos y en este caso hace referencia a asesinar por delegación.

⁷⁸ Seudónimo

Un elemento que adquiere relevancia en el análisis de las prácticas de asesinato por encargo que anteceden al sicariato tiene que ver con los códigos de identificación cultural de los destajeros, basados en el honor y la afirmación de una masculinidad.

Por un lado, según los testimonios recolectados, el honor y la hombría constituyen principios básicos a partir de los cuales el destajero ejerce sus prácticas y son un rasgo distintivo que los diferencia de otros sujetos que también asesinaban por encargo, como es el caso de los *tronqueros*. Los *tronqueros* eran individuos que igualmente hacían sus ‘trabajos’ en el campo y que adquieren su nombre a partir de su forma de operar. Ellos esperaban a su víctima escondidos detrás de los troncos de los árboles, se mimetizaban en el entorno rural para pasar desapercibidos y disparar clandestinamente sin ser reconocidos. Macario definía a los *tronqueros* como cobardes por su forma de operar y marcaba una línea divisoria entre aquellos y los destajeros.

Yo nunca fui de matar a una persona por la espalda, me gustaba diferente, si a mí me mataban, me mataban de frente. Hombría es el que mata pecho a pecho y se deja ver como hombre y que dice ‘vamos a matarnos, saca tu arma, matémonos’. Ahí es la hombría. ¡Pero eso de matar una persona cobardemente! Ahora cobardemente matan, porque hasta las mujeres matan así a uno, un niño pequeño lo mata a uno ya. Eso no es hombría. Eso es lo que pasa, ese era el honor [...] Sí, tronquero era uno, destajero era el otro. Así era que mataban anteriormente, al tronco para que nadie les viera, nadie les decía fulano lo mató porque no lo veían. El tronquero va atrás del tronco, lo espera a usted y ¡pum! (Macario, 2014, entrevista)

La autopercepción que Macario tiene de su oficio como destajero está permeada por la nostalgia. Macario se siente guardián y custodio de unos principios innegociables para un destajero que mereciera realmente llevar ese nombre. La hombría y el honor, que se ponían en escena no solo en el asesinato por encargo sino también en la vida cotidiana, así como en la multiplicidad de duelos a ‘machete o a bala’ que se daban en el campo, son valores que, desde su perspectiva, han sido alterados e incluso que se han perdido. Esta hombría –que tiene una filiación muy estrecha con la noción contemporánea de masculinidad– debe ser leída en términos históricos y culturales, pues ha sido fuerte la predominancia de los códigos masculinos y de la ley paterna dentro del territorio manabita, como ya se ha mencionado en otros capítulos.

Con esta breve consideración se quiere plantear que la práctica de asesinato por encargo, que este tipo de violencia delictiva, personificada en la figura del destajero y

sus códigos de honor y hombría, hunde sus raíces en un contexto en el que subyace una temporalidad histórica y una matriz cultural donde la masculinidad y el poder deben ser constantemente reafirmados a través de la violencia, a nivel interpersonal pero también público.

Macario era heredero de aquellos principios y se nutrió de un contexto donde la palabra del hombre era la palabra de la autoridad. Un episodio de su vida como destajero es elocuente al respecto:

En los tiempos de antes había harta juventud que le encantaba ir a los bailes, pero ellas [las mujeres] elegían con quien bailar, no era con todo mundo. Ellas mismas le iban a sacar a usted, no es que ellas esperaran. Entonces, ahí venían los problemas, ahí es que venían los bailarines, la cogían y la cacheteaban porque ellas van al baile y tienen que bailar con todo mundo, no es que tienen que elegir a una persona para bailar con ella. Bueno, no vaya a bailar, quédese en su casa metida. Es que las culpables eran ellas, no se pierde nada ni se gana nada que salgan a bailar con uno. Acaso uno se las iba a llevar, de hecho que uno las molesta porque estaban jovencitas y uno joven que las enamore está bien. Esa es la boca de ellas para que se defiendan, ellas tienen que defenderse, pero no decir que no van a bailar [...] Había una muchacha de los Bravo, no era fea la muchacha. Le voy a sacar tres veces y me desairé tres veces. A la tercera ya le daba con la mano. Yo la cacheteé, sí, la cacheteé, una buena cachetada. Cayó de culo, al público, cayó de culo y brincaba la familia. Le dije 'y ustedes para qué cargan este animal, para bailar o no bailar, llévensela, ya llévense todo, hijueputa'. Yo estaba en tragos y cogieron y se fueron. Ni más la llevaron a bailar, un santo remedio. Y nadie me dijo nada (Macario, 2014, entrevista)

Abofetear a una mujer en las fiestas del campo era una actividad común que fue corroborada por varios interlocutores. Sin embargo, más allá de la anécdota, el relato permite ver el encadenamiento del asesinato por encargo con la violencia simbólica del machismo, mismo que aún perdura en la zona aunque con menor intensidad, es decir, dos tipos de violencia que son históricas pero también plurales. La intersección de estas violencias se da en el campo de los códigos de honor y hombría, pues ellos atravesaban horizontalmente las prácticas del asesinato por delegación que realizaba el destajero.

Es claro que el mundo al cual se refiere Macario con un dejo de nostalgia y sobre el cual se han pronunciado una serie de actores, se ha reconfigurado, mas no ha desaparecido. Macario sabe que ya no se puede portar libremente armas como lo hacía en su época y que la ley y las entidades policiales, aunque endebles, van teniendo mayor presencia en el territorio.

Pero la nostalgia no se da solo en torno a ese microcosmos que se va desvaneciendo, sino a los principios y códigos que regían la práctica de los asesinos por encargo y sobre los que Macario expresa un sentido de pérdida, pues lo que desde una perspectiva institucional y estatal podía resultar anómico, allí, en la temporalidad y espacialidad en la que los destajeros se desenvolvían, el orden descrito era el orden imperante.

Es claro que el nuevo orden del mundo ha acabado prácticamente con el destajerismo. Aunque alguna voz esporádica vinculada al sistema judicial haya señalado que hace menos de cinco años se levantó una denuncia en contra de un destajero (DC), la práctica de asesinato por encargo, en su vertiente más tradicional, es extremadamente escasa. Macario afirma que ya no hay destajeros o que a quienes él conoció han muerto y que el destajerismo ha quedado sepultado por el tiempo. También sabe que el ‘trabajo’ que él realizaba ahora lo ejecutan otros actores: los sicarios.

Su visión sobre el sicariato y sus formas de operar está marcada por un leve desprecio debido a la pérdida de los códigos en los modos de llevar a cabo el asesinato por delegación contemporáneo. Al respecto señala:

La gente anteriormente peleaba de frente, no es como ahora que forman bandas para matar a la gente. Cinco, diez personas para un hombre. Esta banda que hay ahora, son bandas oportunistas que a usted lo cogen oportunamente, lo cogen desarmado. No, a usted no lo desafían a pelear pecho a pecho, no es como el tiempo de antes que lo desafiaban ‘vamos a matarnos, vamos’. Y si usted no decía “bueno, nos matarnos”, y se quedaba quedito, ya tampoco le hacían nada. Pero estas bandas de ahora son oportunistas, cobradores. A usted lo ven sentado, le dicen “vaya máteme allá a fulano” y andan cinco, diez personas en un carro, van todos ¡pum, pum, pum! y ya son hombres, ya son sicarios, eso no es hombría (Macario, 2014, entrevista)

No obstante, su visión empapada de desprecio también está imbuida de dolor, pues sus hijos, paradójicamente, se hicieron sicarios: uno fue asesinado y el otro está en la cárcel. Así, salta a la luz nuevamente esa ‘tradicción’ familiar alrededor de la violencia, sobre la que Macario no quiso puntualizar, limitándose a señalar que a veces se cae en desgracia desde muy joven y que esa vida, en la que él también estaba, es un mundo que tampoco se puede dejar.

Sin embargo, en sus extendidas opiniones sobre el sicariato dejó entrever un conocimiento a detalle –con nombres, episodios, autoridades y lógicas de operar– de las

bandas e individuos que se han dedicado al asesinato por encargo en el cantón y a otro tipo de delitos en los últimos años.

Macario, al igual que otras personas de la localidad, comentaba que una de las soluciones para acabar con los nuevos actores de violencia presentes en el cantón sería el endurecimiento de los castigos como, por ejemplo, la pena de muerte. Además, apuntaba que sería necesario llevar otra Febres Cordero a territorio manabita y chonero:

¿Por qué no hace este Presidente lo mismo? Que se lo puede hacer, mandar un escuadrón, pero que no esté preguntando qué han hecho, sino que lo cojan a fulano de tal, cójanlo y mátenlo [...] El pueblo ahí se controla, ya esas cuestiones de andar en banda, de andar asaltando, fumando, haciendo huevadas, se controla. Pero no hay eso pues, ahí ya brincan todos. Ya esto es distinto (Macario, 2014, entrevista).

Sin duda, ciertos hechos y prácticas son consecuencia de otros hechos que responden a una historia y contexto específicos. En este sentido, es evidente que el lugar periférico que han ocupado Chone y Manabí ha sido particularmente favorable para el desarrollo histórico de las prácticas de asesinato por encargo y de otro tipo de violencias vinculadas a factores de tradición y de territorio que han incidido directa o indirectamente en su arraigo.

En este marco, la dicotomía seguridad – inseguridad se torna confusa. La ecuación no es sencilla, en la medida que el asesinato por encargo, es decir, una violencia ilícita pero percibida como legítima, ha estado intrínsecamente vinculada a la seguridad, la defensa, la expansión territorial y al honor, aunque con ello paradójicamente se produjese una mayor inseguridad desde una perspectiva social.

Este breve apartado, lejos de buscar reconstruir la trayectoria del destajerismo, ha pretendido posicionar la historia de una práctica y las racionalidades que la guiaban para con ello apuntar que el surgimiento de fenómenos como el destajerismo, el sicariato o, en suma, el asesinato por delegación no son contingentes, accidentales ni homogéneos.

Quizá el siguiente apartado permita esclarecer más este punto, puesto que será notable la transición desde una violencia tradicional como el destajerismo hacia una violencia moderna como el sicariato y su vinculación con bandas delictivas. Esta transición, que se evidencia claramente en las cinematografías choneras, no solo es de nombre ni etiqueta, pues permutan los actores, las racionalidades, los espacios y las

formas de operar. En síntesis, se pretende marcar las rupturas y continuidades de una práctica histórica en el contexto chonero y manabita.

“La gente puede matar a lo bruto, pero se te acaba algún día la fiesta”: apuntes sobre el sicariato y su vinculación con el crimen organizado

El caso de Chone en particular y de Manabí en general evidencia el arraigo del asesinato por encargo: la presencia de los *enganchados*, los destajeros, los tronqueros y los sicarios lo demuestra. Sin embargo, algunos factores han incidido tanto en la modificación de las formas de operar de los asesinos por encargo como de las lógicas que subyacen en su práctica. La reinención de los complejos engranajes e intereses que albergan los nuevos actores de este tipo de violencia obedece, principalmente, a que se han insertado en un mundo social atravesado horizontalmente por la economía. Sin embargo, es necesario diseccionar esa red de antinomias y juegos dialécticos escasamente estudiados por la academia y que se pierden en las chatas descripciones que realizan los medios de comunicación respecto a ese operador semántico vacío en el que han convertido al sicariato y a la figura del sicario.

Esta transición de los actores de violencia y la reconfiguración de las prácticas de asesinato por encargo, que se atestigua en las cinematografías choneras, está en la retina y la memoria de la gente que lo vivió. De aquí la necesidad de recuperar la voz de quienes han estado directa o indirectamente relacionados con los nuevos actores de violencia en el cantón, que se presentan bajo la figura de los sicarios y la banda delictiva Los Choneros.

Por ello, al igual que en el apartado anterior, el análisis y el relato se hilvanará en torno a una voz principal, la de Naún⁷⁹, un hombre que estuvo vinculado directamente con Los Choneros y que proporcionó detalladas descripciones sobre su trayectoria, sus actores y formas de operar durante la primera etapa de la banda, así como de autoridades judiciales y policiales, y de otros grupos delictivos con quienes entraron en conflicto. Esta información, que fue corroborada, contrastada y debidamente triangulada con aquella proporcionada por otras fuentes orales, oficiales y periodísticas,

⁷⁹ Seudónimo.

constituye un testimonio valioso en la medida que permitirá adquirir una mirada interna de esa relación dialógica entre el sicariato y el crimen organizado⁸⁰.

Naún es una persona adulta que decidió ‘abrirse’ de Los Choneros cuando un menor de edad, que tenía los mismos años de su hijo y cuya familia fue asesinada por la banda, fue ejecutado ante sus ojos. Su apariencia no delata su pasado, en el cual participó directamente en asesinatos, robos, asaltos y tráfico de droga. Su caso es excepcional porque no es frecuente que alguien ligado al narcotráfico y a otras actividades delictivas pueda desvincularse de este mundo.

Al intentar separarse de la banda, el Teniente España –líder de Los Choneros hasta su muerte en 2007 y quien se dedicó a expandir exponencialmente un negocio al que sus hermanas estaban vinculadas: el microtráfico dentro del exiguo perímetro urbano de Chone– le dijo “el que se abre de la manada se lo come el tigre” (Naún, 2014 entrevista).

Aquí la metáfora es útil en la medida que posibilita el análisis social, ya que, como señala Emmanuel Lizcano (1999), organiza y estructura el discurso y sus contenidos, a la vez que permite acceder a la estructura que los subyace. Los Choneros iniciaron sus actividades como un grupo cohesionado donde, a pesar de existir una estructura jerárquica, cada uno de los jóvenes que lo integraban –que no sobrepasaban los veinticinco años, salvo Naún, pues cuando se integró bordeaba los treinta– formaba parte de una red que brindaba protección y satisfacía las necesidades de sus integrantes, a pesar de no existir ninguna filiación de consanguinidad:

No había temor entre nosotros. Había amistad, bastante amistad. No había respeto, había amistad. Con el Teniente, con el jefe, tampoco. No era el respeto, no era el miedo, era amistad. Miedo teníamos cuando andaba borracho, era demasiado volado, demasiado hijueputa borracho, ya tenía a los muertos aquí, en la cabeza [...] Con siete integrantes se empezó, ahora están muertos todos, solo tenemos dos

⁸⁰ “Le voy a conversar como empezó la banda de Los Choneros, la verdadera historia de la banda de Los Choneros. Le voy a decir nombres, porque después es cosa suya” (Naún, 2014, entrevista). Así inició Naún su relato, con un tono apacible pero en el cual se percibía una advertencia. Y es que la ‘ropa aún está tendida’ pues esta banda aún se encuentra operando, a pesar de que cayeran abatidos varios de sus líderes e integrantes y de que otros de sus miembros estén en la cárcel después de la ‘cacería’ policial ejecutada tras haberse convertido en la banda delictiva más peligrosa del país. Por esta razón, el análisis y el relato se centrarán en los primeros años de la trayectoria de Los Choneros, es decir, desde los últimos años del siglo pasado hasta 2007, año en el que muere Jorge Bismarck España, alias El Chonero o Teniente España, quien pusiera las primeras piedras de una empresa delictiva cuyos ecos perduran hasta la actualidad. Se ha tomado esta elección para no poner en riesgo la identidad del interlocutor ni del investigador.

vivos. Los que andábamos siempre juntos éramos nosotros, nadie más. Era el grupo de nosotros, de jodedera, de chupadera, de tráfico, la moza (Naún, 2014, entrevista).

Los códigos de lealtad y amistad fueron, en un inicio, inviolables. Con pactos tácitos o explícitos se buscaba garantizar constantemente que las actividades a las que se dedicaban Los Choneros pasaran desapercibidas. Esta suerte de ‘rectitud’ dentro de acciones que se insertaban en la ilicitud fue posible, en gran medida, porque los siete miembros que iniciaron la banda provenían de un estrato social medio-bajo, pues algunos se adscribieron al grupo por precariedad laboral y otros por obtener beneficios que les permitieran salir de apuros económicos, es decir, había un sustrato común.

Este sustrato hacía, a su vez, que Los Choneros no perdiesen vinculación con los estratos más populares. Sus actividades no se legitimaban solamente a través de la violencia y el miedo, pues paralelamente con algunos gestos asistencialistas se aseguraban el favor de la gente. “Como el finado era muy querido de la gente nadie hacia la sapada, porque él era una buena persona en el fondo, a todo el mundo ayudaba [...] Él era pobre, no ve que él también lustraba zapatos” (Naún, 2014, entrevista), apuntaba Naún sobre el Teniente España y sus estrategias para que sus actividades adquirieran legitimidad social.

La figura de España y sus acciones con los estratos más populares llegaban a suplir, de alguna forma, la ineficiencia de las autoridades locales. La ayuda asistencialista, así haya sido esporádica, ocupaba el vacío de las prácticamente inexistentes políticas sociales dentro del cantón.

Los Choneros y sus actividades delictivas no surgieron espontáneamente, pues el microtráfico ya existía en el cantón. Además, hay un encadenamiento que vincula a los actores de las violencias pasadas con los actores de las violencias contemporáneas. Ese es el caso de Jairo Proaño, quien llegaría a ser uno de los líderes de la banda tras la muerte de España, pues estuvo vinculado desde sus 16 años a Hacha⁸¹, su mentor y quien más tarde, según fuentes periodísticas (El diario, 2011), sería acusado de intentar asesinar por encargo al Teniente España:

⁸¹ Hacha es el seudónimo con el que se conocía al delincuente.

Yo tengo historias completas de personas que marcaron la historia de Chone. Por ejemplo, el finado Hacha, uno de los primeros criminales que murieron aquí en Chone. Antes era diferente, ahora mata todo el mundo. Antes mataban unos cuantos, ahora mata cualquiera [...] Lo de Hacha eso era fama de familia, eso es poder de familia, esos querían matar por poder. Yo soy Andrade, hijueputa, y punto. Y los Andrade mataban porque yo soy Andrade y punto. Y era la ley. Los Andrade, los Arteaga [...] (Naún, 2014, entrevista)

La vinculación de Hacha posicionó nuevamente el tema de la ‘tradición familiar’ de violencia, ya que según el testimonio de Naún, Hacha y su familia descendían de antepasados vinculados con el destajerismo y otro tipo de delitos como robos, asaltos y asesinatos, es decir, como sintetizaron algunos entrevistados complementarios, provenían de un ‘pasado de sangre’ (DC). Esto permite hablar del ensamble de las violencias y actores ‘tradicionales’ con aquellos que en nuevos escenarios y con nuevas modalidades se ocupan de las violencias contemporáneas.

Retomando el tema, España se convertiría de a poco, al igual que otros de los líderes que le sucedieron tras su muerte, en un sujeto que despertaba cierta fascinación, sobre todo en las últimas generaciones. Sus figuras eran potenciadas por los relatos orales que iban de boca en boca en la localidad, pero también por la espectacularización con que la prensa escrita, la radio y la televisión abordaban las actividades de la banda delictiva y sus integrantes. Tras la muerte de España y de algunos líderes que le sucedieron, fue recurrente escuchar que los niños se disputaran por llevar el nombre de los cabecillas de la banda en un juego infantil. Una persona del cantón recuerda este episodio: “se convirtieron en referente de los niños, de los niños en la escuela, a mí me tocaba ver eso. Los niños me decían ‘pregúntale a ese niño qué quiere ser’. Yo le decía ‘niñito, ven acá tú, qué quieres ser cuando seas grande’: ‘Yo quiero ser de la banda de Los Choneros’, decía (EIV006, 2014, entrevista).

Inicialmente Los Choneros se dedicaron al microtráfico en el cantón y a expender droga a contados clientes en Portoviejo, Manta y Santo Domingo, hasta que entraron en conflicto con Los Queseros⁸², una banda de Manta vinculaba al narcotráfico que aprovechó la ubicación portuaria de aquella localidad. Durante esta etapa de la banda, que va desde finales de 1990 hasta 2007, se hace evidente, como apunta Carrión

⁸² El conflicto con Los Queseros marcaría un punto de quiebre en las actividades delictivas de Los Choneros, quienes tras aniquilar a la banda de Manta expandieron exponencialmente sus prácticas y adquirieron renombre a nivel provincial y nacional

(2009a), la influencia de la globalización, de una narcoeconomía y del narcotráfico colombiano. El *paqueteo*, tal como denominaban localmente al microtráfico, era posible en la medida que la droga, tal como señala Naún, “venía de por allá de San Lorenzo, por adentro la una parte y la otra parte venía de Colombia. Eso viene por unas guardarrayas [...], ellos mismos [los proveedores] tienen miedo de andar porque son horas y horas de allá para acá en carreteras [...] Esas guardarrayas no se ven desde arriba, desde el aire, van por debajo, de noche” (Naún, 2013, entrevista).

La ubicación portuaria de Manabí, entre otros factores que ya han sido descritos, ha facilitado la penetración de grupos vinculados al narcotráfico. El relato también muestra cómo la sofisticación tecnológica de estos grupos se ha adelantado a las racionalidades y formas de intervención de las entidades de seguridad, pues solo hasta hace unos años se ha hecho público el uso de estos métodos para ingresar los estupefacientes al país. Esta sofisticación iba de la mano de una ‘viveza’ local que lograba camuflar droga en sitios insospechados. Un episodio relatado por Naún así lo describe:

Y me comenzó a cargar media onza, media libra, un kilo. Después ya entregábamos tres kilos en Manta, dos kilos en Portoviejo. Yo me las ingeniaba, hacía caletas⁸³ en el carro. Como esos carros venían con plástico, metía por dentro, yo tenía unos reservorios. Como atrás de los amortiguadores vienen unos canales los metía adentro. También metía en camiones, en la caña de arriba de la lona, esa no se caía, esa *caleta* aún no se cae⁸⁴. En la lona de un carro llevábamos 40 o 50 cañas a Manta a venderlas a una bodega [...] Con perros no, nunca [me inspeccionaron]. Me revisaban sí los policías, pero no me encontraban nada porque la policía no adivina, lo que hay es sapos. La policía saca “Duro golpe al narcotráfico”, ‘Encontraron tantos kilos’. ¡Mentira! ¿¡Qué tráfico!?’ “Hubo inteligencia y larga investigación”. ¡Mentira, eso es sapada, eso es sapada, repito! Ta, ta, ta y arman rapidito un operativo [...] se lo inventan que aquí, que allá puede haber, pero mientras no diga ‘ahí hay’ no pasa nada. [...] Viendo películas se aprende tantas cosas. Se aprende y se inventa. Y ahí comencé a cargarle de a 5, de a 6, de a 7 kilos para Santo Domingo. Íbamos a ver 15 kilos. A veces íbamos a Santo Domingo, pero por lo general los colombianos nos traían hasta aquí. Yo una vez vi un carro con cajón y me decían ‘busca droga’ y ni yo la encontraba y todo el cajón era droga, toda la madera era droga (Naún, 2014, entrevista)

Y es que los actores de violencia vinculados al narcotráfico han ido siempre un paso delante de las autoridades policiales, aunque en ocasiones, como se verá, lo han hecho con su complicidad. Esta forma de operar no ha sido influencia solamente de actores

⁸³ *Caleta* significa escondite

⁸⁴ *Esa caleta aún no se cae* quiere decir que el escondite aún no ha sido descubierto

que han traspasado las fronteras nacionales para inocular un negocio y así expandir su margen de acción y su mercado, sino que sus características se adaptan a los contextos en los cuales buscan expandirse, lo que permite aseverar que el narcotráfico es uno pero varios a la vez.

Por ello se podría señalar que el narcotráfico es un fenómeno glocal, en la medida que activa sinergias entre actores y economías globales, pero a la vez opera bajo dinámicas locales y particulares. Además de lo ya enunciado al respecto, hay otro ejemplo que puede esclarecer más este punto: el reemplazo del término destajero por la nomenclatura de sicario, en una zona donde la figura del asesino por encargo ha formado parte de un imaginario colectivo, habla de la globalización de lenguajes violentos (Schlenker, 2009:18) que terminan desplazando los significantes locales por operadores semánticos de carácter global.

Alguien que ha vivido de cerca la transición de los actores de violencia en el cantón hace evidente este cambio al señalar:

Ya cambia la modalidad, la forma de conducirse de esas personas. De lo de Eliécer para acá ahí vienen Los Choneros, pero vienen de la mano con las producciones colombianas. La actitud de ellos es la del típico capo de una novela colombiana, es más, hasta te hablan con el mismo acento, que el 'juguetico', que la 'vuelta', la típica verborrea de la jerga colombiana (Yuri, 2014, entrevista)

Al igual que el testimonio expuesto, muchas de las personas consultadas realizaron comparaciones con el caso colombiano a partir de lo que han visto en las producciones audiovisuales, sean televisivas o cinematográficas, del país vecino. Uno de ellos manifestaba que "lo que tú ves en esas novelas colombianas que están pasando ahora, [es] igualito lo que hay en Chone" (EIV005, 2014, entrevista). En este sentido, hay varios episodios que muestran este encadenamiento entre los códigos locales y la apropiación de los códigos foráneos por parte de los nuevos actores de violencia, entre ellos destacan los funerales y entierros tanto de integrantes de la banda como de algunos de sus clientes importantes.

En estos eventos se expone al máximo una performatividad en torno a la muerte, los actores de violencia suelen pasar fugazmente del 'anonimato' a la visibilidad local⁸⁵

⁸⁵ Hasta cierto punto, sería erróneo afirmar que los actores de violencia han operado en el anonimato, porque en un microcosmos como el de Chone, donde 'todo el mundo se conoce', se corre rápidamente la voz acerca de las actividades a las que se dedica cada persona. Los códigos de silencio aprehendidos, que

y son escenarios donde se tensionan superlativamente las relaciones entre los actores enfrentados (policía vs banda; banda vs víctimas; banda vs banda). Los Choneros brindan varios ejemplos al respecto, como cuando en el sepelio de dos de sus integrantes abatidos, una multitud motorizada y a pie acompañaba aplaudiendo al féretro cuando éste era levantado simbólicamente al pasar por los distintos puntos donde estaba ubicada la policía para controlar el evento. Aplausos a la autoridad más disparos al aire, mientras la policía apuntaba con sus armas a la gente que acompañaba al ataúd. O cuando pusieron a dos gallos de pelea encima del ataúd de uno sus clientes más importantes, para que los animales se mataran encima de él y la sangre del gallo, símbolo de masculinidad y hombría, bañase al difunto, todo ello mientras algunos motorizados circunvalaban el féretro disparando tiros y tiros al aire frente a la autoridad policial.

Estos episodios y ‘personajes’ bien podrían formar parte de las novelas de Jorge Franco, Fernando Vallejo o de esa multiplicidad de representaciones y auto representaciones visuales, audiovisuales y sonoras analizadas por Schlenker (2009, 2012). Desde una perspectiva interna, son actos de reafirmación de los actores de violencia, de sus actividades y señas identitarias que se dan tras la muerte de un integrante de la “manada”, es decir, un despliegue público de un poder paralelo pero autopercebido como legítimo, que a decir de las personas entrevistadas era ‘como en las películas’, pues a su parecer estaba permeada fuertemente por las narrativas de violencia y narcotráfico que circulan globalmente.

Entonces, se podría decir que ciertos anclajes identitarios de los nuevos actores de violencia se reconfiguran. Si los destajeros anclaban su práctica en factores y principios surgidos de la tradición y de los códigos culturales de un territorio, los nuevos actores de violencia –sean las bandas vinculadas al micro o narcotráfico o los propios sicarios a quienes suelen contratar– se nutren de un vasto paisaje mediático que provee “un gigantesco y complejo repertorio de imágenes, narraciones y paisajes [...] a espectadores de todo el mundo, donde el mundo de las mercancías culturales, el mundo

hacen que nadie hable sobre lo que sabe, a veces posiciona al anonimato como un lugar común dentro del análisis de las prácticas de violencia y de asesinato por encargo, cuando en realidad se sabe subterráneamente los motivos, los actores y los medios.

de las noticias y el mundo de la política se encuentra profundamente mezclado” (Appadurai, 2001:49).

Se puede establecer, entonces, que los nuevos actores de violencia en Chone se caracterizan por una identidad movediza (Pajuelo, 2004) que ya no se circunscribe netamente a un territorio, pues hay una negociación identitaria en torno a sus *modos de hacer* y sus *modos de ver*.

La apropiación y asimilación de códigos culturales provenientes de otras regiones, sumadas a las distintas actividades delictivas a las que se ha dedicado la banda –las mismas que articulan a proveedores, consumidores, víctimas y victimarios de distintos puntos geográficos que trascienden las fronteras nacionales, es decir, que conforman un mercado transnacional y ya no local– marca el entrelazamiento cuantitativo y cualitativo de distintos tipos de violencias que trascienden el microcosmos urbano de Chone⁸⁶.

A partir de la lenta pero paulatina expansión de Los Choneros fue necesario ‘enganchar’ a nueva gente. Así, este grupo comenzó a asimilar a aquella ‘mano de obra’ que el mercado formal no lograba incorporar, para de esta forma vincularla a una economía paralela enraizada en la informalidad. Los Choneros, como no podía ser distinto en organizaciones con sus características, eran muy selectivos a la hora de incorporar miembros:

Cualquier traficante que te va a dar chance primero te estudia cómo eres, si eres serio o no eres serio, si eres hábil o eres bruto, y si manejas mejor, mucho mejor si eres transportista. O si de pronto eres vicioso no hay como darte la droga porque te la vas a fumar. La consumes y quedas mal⁸⁷ (Naún, 2014, entrevista).

Esta discreción selectiva iba acompañada de tácticas de seducción dirigidas a articular a gente “de a de veras” (DC), que sea incapaz de fallar en la multiplicidad de actividades delictivas a las que se dedicaba la banda. La fascinación por la ‘vida y el dinero fácil’ dentro de contextos marginales marcados por la precariedad económica ha sido un lugar común en los imaginarios creados sobre el sicariato, como si una suerte de acto-reflejo empujara automáticamente a estos actores hacia la violencia. Está claro que esta visión

⁸⁶ Aquí se marca una nueva transición de los actores de violencia vinculados a las prácticas de asesinato por encargo, pues se transita de los espacios rurales a los espacios urbanos. Sin embargo, estos operan de forma deslocalizada, interconectando actores y espacios locales, regionales y transnacionales.

⁸⁷ Contradictoriamente a lo mencionado por Naún en este relato, los siete integrantes que fundaron el grupo terminaron consumiendo drogas.

mecanicista tiende a una elitista criminalización de la pobreza (Ojeda, 2010) y posiciona a varios factores –el desempleo, por ejemplo– como causas de la violencia (Carrión, 2009), cuando a lo sumo son factores que se insertan en una red de relaciones sociales que es la que, al fin y al cabo, mueve los complejos engranajes de la violencia.

Ni factores como el desempleo ni la fascinación por la ‘vida y el dinero fácil’ agotan el análisis y la comprensión de los nuevos actores de violencia en Chone, pues si se ubicase a la violencia estructural como argumento monocausal de la violencia delictiva gran parte de la población cantonal se dedicaría a realizar algún tipo de delito. En este contexto, lo que condiciona no determina.

A ese nada discreto encanto que ejerce la ‘riqueza’ fácil y fugaz, hay que añadir elementos constitutivos y lógicas particulares de las prácticas que ejercían los nuevos actores de violencia dentro del contexto periférico de Chone. En este sentido, tal como se señaló, para expandir el mercado de su negocio ilícito Los Choneros empleaban tácticas de persuasión dirigidas a personas que contaran con el perfil delincucional necesario para el microtráfico, narcotráfico, asesinato por encargo y otras actividades delictivas, pero que a la vez sean sujetos conocidos por alguno de los integrantes de la banda y que pudiesen adquirir un compromiso y lealtad con las prácticas y las jerarquías existentes al interior del grupo.

Naún fue uno de ellos y él, en su relato, describe cómo inició sus actividades dentro de Los Choneros:

Yo andaba en taxi trabajando, yo le hacía carreras a él [al Teniente España] que se iba a moteles y tal. Yo siempre corría, yo era duro para manejar. [Me vincula] porque manejaba bien y porque ya él andaba traficando, no con muchísimo pero si con uno o dos kilos. Ya tenía 20 años [el Teniente España]. Solo era venta. De ahí me comenzó a conocer, vio que yo no fumaba. Y él veía que me gustaba también esto. Yo trabajaba duro porque me gustaba la plata. Ahí ya comencé a andar y no solo dedicados a eso, nos íbamos a Ibarra, me compraba ropa, nunca me dejaba andar chiro⁸⁸, jamás andaba chiro, porque con buena plata usted soborna a cualquiera. Era buenísimo, [a veces] se encontraba un poco de muchachos, los llevaba a comer, les compraba ropa, les compraba zapatos, les daba una mochila o una funda de ropa a todo el mundo. ‘Esos zapatos están feísimos, sácate, sácate esa huevada’, le compraba zapatos así usted venía. (Naún, 2014, entrevista)

La cooptación se daba por la búsqueda de dominio sobre un negocio que se legitimaba socialmente mediante obsequios y dadas que en apariencia eran inocuos, pero que

⁸⁸ Sin dinero

reforzaban los pactos de silencio y despertaba una secreta simpatía en sectores populares que, hasta cierto punto, incluso con su silencio, legitimaban actividades que desde la perspectiva de las autoridades eran inaceptables.

Es claro que a pesar de su corta edad, el Teniente España y Los Choneros se convirtieron en una suerte de mito local, en figuras simbólicas que adquirieron prestigio por sus actividades pero también por los bondadosos actos con alguna gente del cantón que no estaba inmiscuida directamente en el negocio. Aquí se difumina esa frontera que muchas veces separa al criminal, al bandido, del héroe (Hobsbawm, 2003: 92). Recordar los niños que peleaban entre sí por llevar los nombres de los miembros de la banda es un ejemplo de ello. Múltiples actos performativos de algunos de Los Choneros, pero sobre todo del Teniente España, quienes iban y venían por las calles del centro urbano del cantón demostrando públicamente su poder, amenazando con arma en mano y en medio de una confusa borrachera a quien no era de su agrado, marcaban un temor pero paralelamente despertaban una atracción. Esta suerte de encanto ejercido por los actores de violencia no fue posible ubicarla en los relatos sobre los destajeros, lo que bajo ningún motivo quiere decir que no haya existido. Quizá este hecho se deba a que los destajeros trabajaban en su mayoría para un cacique⁸⁹, lo que les impedía claramente legitimarse a nivel social, ya que ello podía ir en contra de los intereses personales del patrón e incluso suscitar rencillas internas que podían poner en riesgo la vida del destajero. El caso y la trayectoria de Los Choneros, particularmente la del Teniente España, eran distintos, pues sucedió en una espacialidad y temporalidad diferente, donde ya no tenía tanto peso la autoridad del cacique dentro del territorio.

Lo cierto es que esta banda adquirió una reputación que si bien provocaba temor en la gente de la provincia y el cantón, también atraía a algunas personas por su ‘prestigio’, entre ellos destacan los que vendrían a ser los nuevos actores de esa vieja práctica de asesinato por encargo: los sicarios. En este caso particular, el asesinato por encargo también se conjugó con otras actividades que realizaba la banda. Naún describe este proceso:

...y de moda te decían ‘tú eres de la banda de Los Choneros’. Todo el mundo respetaba. Aquí la gente, esos muchachitos, pollitos, jovencitos, lo que querían es

⁸⁹ Evidentemente en el mundo del narcotráfico también hay jerarquías, no obstante, lo que se quiere señalar es que Los Choneros operaban dentro del cantón con relativa autonomía.

fama y la fama te lleva a la muerte. [Muchachos] de 19, 20 años, de 17, pelados de 16, pelados de 20, 23 años. La gente se comienza a pegar, todo mundo. Lo que quieren es fama y esos peladitos querían fama. A ellos no los eliminaba la banda después de hacer su ‘trabajo’, la gente mismo, ellos iban, se enfrentaban y se hacían matar. Claro que en ese enfrentamiento morían de ambos lados, pero esos muchachos iban a lo bruto ‘tatata’ y se hacían matar (Naún, 2014, entrevista).

Aquí se advierte otra gran diferencia con los destajeros: el rango etario de los nuevos asesinos por encargo. Si los destajeros eran hombres con un *prestigio* adquirido que sobrepasaban los treinta años, los sicarios vinculados a la banda delictiva mencionada, quienes buscaban status, prestigio y respeto ni siquiera llegaban a los veinticinco años.

La ‘formación’ de sicarios era cada vez más necesaria debido al conflicto con Los Queseros, la banda de narcotráfico que controlaba Manta. A partir de fuentes periodísticas y relatos orales, se pudo saber que, efectivamente, hubo una suerte de *escuela* donde “les enseñan a los peladitos, el maestro les enseñaba” (EV001, 2014, entrevista). Una de las pruebas para adscribirse a la banda consistía en asesinar a alguien y escapar por un tiempo hacia los campos manabitas (El Universo, 2008). Estos modos de ejecutar de los nuevos asesinos por encargo marca nuevamente esa relación recíproca entre la ruralidad y los centros urbanos.

Las actividades de asesinato por encargo, al igual que las otras operaciones ilícitas a las que se dedicaba la banda, eran preparadas minuciosamente de acuerdo a la racionalidad espacial y temporal de la víctima y del tipo de delito que se iba a cometer. Un pasaje del relato de Naún grafica no solo las formas de operar de Los Choneros en su conflicto con Los Queseros⁹⁰, sino también la vinculación de algunos miembros de

⁹⁰ El relato remite al conflicto entre Los Choneros y Los Queseros, el mismo que se convertiría en un punto de inflexión en la historia de la banda. En resumen, la disputa se genera a partir de la traición que sufre alias ‘Rasquiña’ por parte de Los Queseros. Rasquiña, quien con el tiempo se convertiría en uno de los líderes de Los Choneros, trabajó inicialmente para Los Queseros, quienes, según Naún, lo traicionaron, pues el líder de esa banda ‘lo vendió’ a la Policía. Al salir de la cárcel, Rasquiña decidió vengarse personalmente del quesero y como estaba desempleado se unió a Los Choneros, ya que conocía que se dedicaban al microtráfico en Chone y a la venta de droga a contados clientes de Manta. Hasta entonces, según Naún, no había ‘disputas por el territorio’, como frecuentemente sentenciaba la prensa al no saber la causa del conflicto, pues cada banda tenía su mercado: así como Los Queseros controlaban Manta y comercializaban esporádicamente droga en Chone, Los Choneros controlaban su cantón y proveían el producto ocasionalmente a reducidos clientes en Manta. Sin embargo, el líder de Los Queseros, al enterarse de que Rasquiña quería matarlo, decide enviar a sus sicarios para acabar con él. Rasquiña en el momento en el que quisieron acabar con su vida se encontraba junto al Teniente España y toda la familia de éste. Los sicarios no asesinaron a Rasquiña, pero mataron ‘por error’ a la esposa de España e hirieron a su hijo. A partir de ello, España y Los Choneros juraron dar muerte a toda la banda de Los Queseros, promesa que cumplieron teniendo como soporte, según Naún, la ayuda de un Capitán del

las entidades de seguridad pública a sus actividades. De hecho, fue recurrente en su relato la mención de autoridades policiales y militares que, con diversos motivos, se adherían coyunturalmente a las actividades del grupo delictivo.

Todo eso era investigación: cómo se movían, cómo no se movían, dónde llegaba, dónde paraba, todo eso es primero, la logística que se llama, la logística. El éxito de Los Choneros no fue que son muy arrechos para matar, no, muy astutos, tampoco. La gente puede matar a lo bruto pero se te acaba algún día la fiesta, se te acaba. En eso sí estaba todo planificado. Un día andaba un delincuentón por ahí y le dijo al finado [Teniente España] que un capitán del GIR quería hablar con él. Entonces el Teniente dijo ‘quiero que hablemos con el capitán del GIR que al man le quisieron levantar⁹¹ un hijo’. Llegó, pues, el del GIR y le dijo que Los Queseros le habían matado un hijo. Este muchacho fumaba, así que parece que lo insultó al quesero y los *perros* del quesero mataron al hijo del Capitán del GIR, uno de los más duros. El finado le dio la opción que hablara y el capitán dijo: ‘mira, si tú no quieres no me aceptes, igual yo algún día voy a vengar la muerte de mi hijo’. Después que le escucha, ‘mira y tú qué me propones’, le dijo el finado [España]. ‘Yo te digo donde están ellos’. Nosotros no teníamos informantes, no teníamos plata, no teníamos casi armas y para vengarte tú necesitas plata para pagar a los informantes y a la gente. Sin plata no eres nada. ‘Entonces yo pongo la plata, dijo, yo te digo dónde están, dónde paran, a qué hora llegan, a qué hora comen, qué color cagan, todo. Y te digo donde atacar y yo me llevo a la policía a hacer operativos por otro lado y te dejo el camino libre, no te pongo un policía en todo alrededor que tú vas a andar atacando’ (Naún, 2014, entrevista).

El relato oral de Naún es rico descriptivamente, no solo en la medida en que apunta con minuciosidad las formas de operar de la banda, sino la vinculación de los delitos (asesinato por encargo y narcotráfico) que este grupo ha perpetrado con autoridades que, en teoría, deberían velar por la seguridad.

En el primer caso, muestra cómo el perfil de la víctima, el medio de transporte y el lugar del crimen o del delito se daba en función de las actividades habituales de los sujetos. Es claro, tal como recogían algunas notas en prensa y lo afirmaban Naún y otras personas del cantón, que los escenarios del crimen eran casi completamente urbanos y que el medio de transporte era motorizado (carros o motos), lo cual constituye otra diferencia con los destajeros.

Respecto al perfil de la víctima, si bien había un exhaustivo estudio por parte de la banda y sus informantes sobre las dinámicas cotidianas tanto de la persona que sería asesinada como de los miembros de la Policía, en algunas ocasiones elementos de esta

Grupo de Intervención y Rescate (GIR) y de otros actores que también tenían conflictos con la banda de Manta.

⁹¹ *Levantar* significa asesinar.

institución estatal de seguridad colaboraban directamente con el grupo delictivo. La literatura referida al crimen organizado suele hacer referencia al riesgo que corre la democracia cuando grupos delictivos cooptan a miembros de instituciones estatales de orden político, económico, judicial y de seguridad⁹², sin embargo, poco se ha hablado de la cooptación coyuntural de estos grupos por parte de autoridades de las instituciones estatales, sean éstas de seguridad o no.

Los datos proporcionados por Naún en su testimonio bien podrían ser leídos como una estrategia policial para que se suscitara una eliminación entre bandas sin que la policía interviniera directamente en el enfrentamiento, no obstante, los apuntes de Naún se unen a otras voces del cantón, así como a las constantes denuncias públicas que se hacen en prensa sobre la vinculación existente entre los delitos y las autoridades de la ley y el orden.

Se intentó rastrear en prensa el episodio descrito por Naún para corroborar si las noticias o reportajes sobre el suceso sacaban a la luz la vinculación de la autoridad policial, sin embargo, obviamente, fue una tarea inútil. No obstante, El Diario y La Hora, periódicos que circulan en la provincia, proporcionaron una serie de casos y delitos en los que varias autoridades policiales y judiciales participaban: “‘Fito’ [miembro de Los Choneros] acusa a la Policía [de ajusticiamiento]” (El Diario, 2010), “La Policía censura la actuación de los jueces [al liberar a Jairo Proaño, líder de Los Choneros]” (La Hora, s/f), “Policías del GAO investigados [por aparentemente formar parte y proteger a Los Choneros]” (El Diario, 2008).

Estos títulos son solo una mínima muestra de lo que se ha publicado en prensa sobre el tema en cuestión⁹³. En estos hechos nuevamente aparece la figura ambigua que

⁹² Al respecto, mirar la revisión bibliográfica que hace Lautaro Ojeda (2010) en torno al crimen organizado: “El crimen organizado: una “exitosa” empresa ilegal”. En *Violencia, Delincuencia e Inseguridad en el Ecuador*. Quito: UNAP, 285-310.

⁹³ Entonces, cabe pensar que también hay ausencia de cifras respecto a los casos en los que están vinculadas autoridades políticas, policiales y jurídicas. A los casos no denunciados –ya sea por descrédito hacia las autoridades e instituciones de la ley y el orden o porque se prefiere recurrir a ese antiguo y arraigado mecanismo de resolución de conflictos como la justicia por mano propia– debe sumarse el mutismo de las autoridades junto a la opacidad informativa que a menudo está presente en las descripciones y análisis de fuentes secundarias y al silencio de los actores afectados, sea éste provocado por la intimidación o por esos códigos de silencio aprehendidos, para dar como resultado el halo de confusión que por lo regular recubre a la práctica de asesinato por encargo, así como a otras actividades delictivas.

representa la autoridad, la misma que ya asomaba en los años en que los destajeros operaban con fuerza.

Es que Los Choneros, como señalaban informes policiales, tras el conflicto con Los Queseros extendieron sus redes de influencia llegando a cooptar a policías en servicio activo y pasivo y a empleados de Registro Civil para falsear sus identidades; además, sus nexos también se filtraban por los muros penitenciarios. Basta repasar que, a pesar de la recaptura, nueve de los dieciocho reos que se fugaron en 2013 del Centro de Rehabilitación No. 2 de Guayaquil, conocida como La Roca, eran de la banda y que lo hicieron con aparente complicidad de los guardias (El Diario, 2013). Naún, años antes de esta fuga, también estuvo preso y relata con cierta ironía su estadía en la cárcel:

Estuve casi un año en [la cárcel de] Bahía. Ahí tuve un montón de relajo, pelea, nos adueñamos de la cárcel, me quebraron la quijada con un bate, [...] Ya nosotros éramos dueños de esa cárcel, yo tenía dvd, televisor, refri, todito en mi celda. Yo allá comía en bomba, lo que quiera, la droga nunca faltaba en los penales, nunca. De ahí yo salí de la cárcel, yo salí de la cárcel y el man [el Teniente España] me mandaba a ver [...] Ahorita te hacen la audiencia a las 24 horas y te mandan o te sacan, ahora es así. Lo mío fue una cosa, a los 3 meses me hicieron audiencia, pude salir de la audiencia. Hubo el paro judicial en ese tiempo, en esa fecha yo estaba preso, cuando hubo el paro judicial con Lucio Gutiérrez (Naún, 2014, entrevista).

Los nuevos actores de violencia, al igual que los destajeros, también han estado insertos temporalmente en aquellos espacios que han distado mucho de ser escenarios de normalización y disciplinamiento.

Cabe señalar que la expansión de Los Choneros marcó paradójicamente el final de un ciclo. Este proceso implicó la ampliación sostenida de un mercado –pues se marcó el tránsito del microtráfico al narcotráfico y pasó de ser una banda delictiva de tintes locales a una organización criminal con varias células a nivel nacional– y la consolidación de sus actividades delictivas. Además, coincidió temporalmente con el Gran Paro de Chone de 2005⁹⁴, por ello los testimonios de los habitantes marcan una asociación indiscutible en la injerencia que tuvieron Los Choneros en la proliferación del sicariato en el cantón, injerencia que según el testimonio de Naún claramente la tuvieron.

⁹⁴ La muerte de la esposa del Teniente España, que fue uno de los engranajes que motivó varios episodios de violencia, se dio en 2005, en el contexto del paro ya mencionado.

Dicho proceso culminó con la muerte del Teniente, quien dirigió la banda por cerca de diez años, lo que cerró el primer ciclo de Los Choneros. Su muerte resume un poco su vida y la vida de los nuevos actores de violencia:

El capitán del GIR comenzó a hablar con el Jorge [España] y le usaron al Jorge como al Justiciero⁹⁵. Ahí comenzó a trabajar con la policía. El finado España terminó su venganza con Los Queseros y él ya estaba loco. Ya fumaba cañón, todos fumaban cañón. Cañón es polvo, marihuana, coca, todo revuelto. Él se mareaba hasta conmigo, se asustaba de todo el mundo, solo andaba con la pistola en la mano, solo andaba así. Jorge trabajó para los coroneles de Manta, Chone y Santo Domingo, comenzó a hacer limpieza. Tú te acuerdas que aquí mató a [...], mataba aquí a la [...], mató a un pito de traficantes a domicilio. ¡Hijueputa, mató gente en bruto! Lo mandaban a ejecutar, ¡bala, mucha bala! El man era acertado, donde miraba te metía la bala [...] Y el man comienza a trabajar con la ley. ¿Qué pasa? Él, borracho, comenzaba a hablar, el finado Jorge hablaba, y a la ley no le interesa que hables. Ya borracho iba a la casa de los coroneles, el man [decía] ‘chucha tu madre, esto que el otro, me mandaste a matar, policía a la verga, maldito hijueputa’. Se iba a desafiarlos a que los iba a matar a los coroneles a la casa de ellos. ¿Y qué te pasa ahí si tú eres Coronel? Tú tienes el poder para mandarlo a matar. Tú eres la ley de la policía. Se reunieron los tres coroneles, mira que eso se supo, dieron 5 000 dólares cada uno. A la banda de Los Gatos le ponen la plata para matarlo. Lo ametrallan con veinte y pico de balas, en Santo Domingo lo mataron (Naún, 2014 entrevista)

Al igual que el caso mencionado anteriormente, los autores intelectuales de la muerte de España no aparecían en los medios de comunicación. Los reportajes y noticias reproducían las declaraciones de las autoridades policiales y judiciales, quienes afirmaban que era un ‘ajuste de cuentas’, ‘lío entre bandas’, ‘disputa por territorio’, es decir, aludían a ese lugar común y a esa salida salomónica a la que apelan las autoridades de la ley y el orden cuando no quieren abordar explícitamente el tema del asesinato por delegación.

España, según Naún, fue traicionado, lo mataron quienes en algún momento le tendieron la mano. Además, no supo guardar silencio ni mantener los pactos tácitos que engranaban a los actores y a las prácticas delictivas. Aquí resuenan las palabras de

⁹⁵ Mauricio Montesdeoca Martinetti, alias ‘El Justiciero’, provenía de una familia acaudalada de Portoviejo, cantón ubicado a aproximadamente una hora y media de Chone. Tal como se mencionó en el capítulo anterior, realizó una *limpieza* delincencial tras presenciar a sus 29 años el asesinato de varios miembros de su familia. Según varias fuentes periodísticas y algunos testimonios recolectados, la limpieza social a la que se dedicaba –pues asesinaba a personas con pasado delictivo– la realizaba en coordinación con grupos de inteligencia policial. Según las fuentes, estos grupos con los que se alió lo traicionaron y desprotegeron, lo que más tarde provocaría su asesinato. ‘El Justiciero’ también intentó incursionar fallidamente en la vida política como asambleísta, no obstante, obtuvo un respaldo popular nada desdeñable.

Macario cuando afirmaba que los sicarios no conservan los códigos de honor, honrías y silencio de antaño, pues matan a traición y van contando a viva voz sus muertos y quienes les pagaban por ello. La pérdida de estos códigos, que para Macario es similar a una apostasía, marca claramente otra diferencia con los destajeros.

Al final, su muerte quedó impune, como la de muchos asesinos por encargo y sus víctimas. Naún en su relato lanzó una sentencia incendiaria: “Eso es lo que pasa siempre, los cabecillas nunca caen. Es mentira eso de ‘cogieron a no sé cuántos del cartel’. ¡Mentira! ¡Los jefes nunca caen, los jefes están en el gobierno, arriba en los poderes!” (Naún, 2014, entrevista).

Claramente, parte del vasto universo fílmico producido en el cantón desde 1994 hasta la actualidad se enraíza temáticamente en las violencias tradicionales y modernas y sus actores expuestos, descritos y analizados en este capítulo. Sin embargo, es necesario complejizar aún más la relación dialógica entre las audiovisuales populares choneras y el contexto en el que han sido producidas, algo que se realizará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V

VIOLENCIA, CINE POPULAR, CULTURA Y SOCIEDAD EN CHONE

Abordar las cinematografías populares y los actores de violencia ha requerido una ampliación de la mirada, un enfoque que permita entender sus racionalidades a partir de los múltiples contextos en los que se han gestado y desarrollado. Claramente, varias de las narrativas audiovisuales populares han sido condicionadas por el contexto en el que se han producido. Esta aseveración cae por su propio peso, sin embargo, es necesario hacerla explícita porque en los escasos análisis en torno a estas cinematografías no se ha logrado traspasar la opacidad de las apariencias, pues con regularidad han despertado celebraciones acríicas o sentencias lapidarias que han dicotomizado un debate que sin duda tiene varios matices. Evidentemente, detrás de las escenas *ficticias* de las cinematografías populares choneras había hechos y racionalidades de un alcance histórico, sin embargo, el análisis no se agota con este planteamiento. De aquí que el presente capítulo busque establecer las reconfiguraciones y efectos que han suscitado las cinematografías de la violencia en la cultura y la sociedad de Chone.

De la oralidad de la violencia a la audiovisualidad de la violencia

Hay una rearticulación en la cultura popular, una transición que oscila desde los relatos orales sobre las violencias hacia las narrativas audiovisuales de las mismas. Las cinematografías populares choneras evidencian este cambio al nutrirse del *mundo no escrito y no dicho* de la violencia vivida y trasladarlo de un régimen oral a un régimen audiovisual popular, sin que ello implique un proceso de sustitución o reemplazo.

Esta reconfiguración no se ciñe al esquema planteado por Horacio Guadarrama, quien traza un camino secuencial que va de lo “de lo oral a lo escrito y de lo escrito a la imagen y el sonido” (Guadarrama, 1990:70), pues se constata un salto cualitativo desde lo oralidad popular a las audiovisualidades populares, sin transitar necesariamente por la cultura letrada, ya que la violencia en Chone no se ha inscrito en documentos ni ha penetrado en el sistema escriturario, pues las experiencias vitales tejidas en torno a la violencia se han susurrado entre conocidos o bien han sido fijadas en imágenes.

Si bien hay fuentes escritas sobre la violencia, como por ejemplo las periodísticas, éstas operan, como afirma Nelly Richard, haciendo un “borrado

massmediático que oculta lo sombrío de tiempos y cuerpos lastimados para sacar a relucir [...] la cara indemne de las mercancías en exhibición” (Richard, 2010: 16). La escritura massmediática sobre la violencia actúa como tecnología de olvido (Richard, 2010), ya que, por un lado, su instantaneidad informativa sacrifica cualquier capacidad de penetrar en los sustratos de las violencias, mientras que, por otro lado, las huellas de la violencia solo adquieren visibilidad en tanto se conviertan en mercancías signadas más por un valor de cambio que por un valor de uso.

Los audiovisuales populares choneros, durante aquellas coyunturas críticas marcadas por la violencia que fueron expuestas en el apartado anterior, fijaron en sus secuencias narrativas lo que las autoridades y las leyes han negado. En cierto modo, son testimonios fílmicos sobre la violencia tradicional de los destajeros (*Avaricia*, 2000; *Barahúnda en la Montaña*, 2003; *Sicarios Manabitas*, 2004) y su reconfiguración en los actores de violencia moderna, tales como los sicarios y su articulación a bandas delictivas (*Ángel de los sicarios*, 2012; *Un minuto de Vida*, 2014; *Tráfico y secuestro al Presidente*, 2008).

Y es que en los audiovisuales populares choneros resulta complicado trazar una línea divisoria entre el documental y la ficción. Ello se demuestra en que ninguna de las decenas de voces registradas en entrevistas y conversaciones informales durante el trabajo de campo negó que aquello que se muestra en clave de ficción a través de las cinematografías choneras haya sucedido.

El testimonio de Flores sintetiza en gran medida la polivocalidad y polifocalidad que han despertado las cinematografías populares en Chone:

Han tratado de transmitir lo que pasó, sin tomar cosas muy puntuales, precisamente para no comprometerse. Los rasgos están delineados, ahí lo que está reflejado es una cultura de vida de alguna manera, de las cosas, de las formas de vida que han sucedido por acá y que nos han dejado muy mal parados a nosotros. Y de alguna manera sí hay gente de aquí que no aprueba el trabajo de ellos. Sí, no aprueban porque lo que sucede es que nadie comenta todavía las cosas. Entonces, la gente no quiere, los que se sienten directamente afectados por esas cosas a veces están viendo esas realidades, no con nombre y apellido, pero ahí están las cosas escondidas, inmersas dentro de esas tramas. Hay otros que dicen ‘bueno, porque tenemos que enterar al mundo, a la sociedad en términos generales, de lo que realmente ha pasado por acá’ (Flores, 2014, entrevista)

El relato oral de Flores permite complejizar aún más el debate en torno a estas cinematografías populares de violencia. En primer lugar, está el rol que desempeñan las

películas en un contexto donde la violencia se ubica en el ámbito de lo *no dicho*. Como apunta Pollak (2006: 24), hay recuerdos que son prohibidos, memorias marginales, subterráneas, que solo salen a la luz en redes de sociabilidad afectiva o en coyunturas favorables. En Chone, claramente, las experiencias en torno a la violencia se han manejado en redes de sociabilidad afectiva, puesto que no se ha presentado una coyuntura favorable para que las fracturas sociales dejadas por los nuevos y viejos actores de violencia oscilaran de la sombra a la luz. Ni los últimos cuatro años con su aparente apacibilidad ni los años precedentes a este período han constituido un escenario propicio para que las voces y visiones de la gente del cantón emerjan de la zona de silencio en la que se encuentran. Como sugiere Pollak (2006: 20), el dilatado silencio sobre el pasado mediato e inmediato, aquel que solo se rompe en redes familiares y de amistad, no conduce al olvido –que es, a su vez, una estrategia de memoria e identidad–, ya que los recuerdos en torno a la violencia y sus actores se mantienen vivos a través del combustible de la tradición oral, esperando ser escuchados.

En un contexto cantonal y nacional marcado por el mutismo en torno a la práctica de asesinato por encargo, las cinematografías populares se han posicionado arriesgadamente como dispositivos audiovisuales que, tras rearticular experiencias y memorias locales, individuales y grupales en torno a la violencia, han visibilizado una realidad que si bien no tiene la intensidad de años atrás, ha estado presente y latente de forma histórica en el cantón.

Y es que los audiovisuales han reflejado un microcosmos periférico donde las prácticas de asesinato por encargo y distintos tipos de violencia encadenados han sido mecanismos naturalizados `para la resolución de conflictos interpersonales, económicos, sociales y políticos. Como señalaba un habitante de la localidad, “lo que pasó en Chone lo sacaron en cine” (EV001, 2014, entrevista).

Así, las memorias subterráneas de carácter individual y colectivo que se han entretejido en torno a la violencia y que se han encausado tradicionalmente en la corriente de la oralidad, se han filtrado y reconfigurado en estas prácticas cinematográficas populares, encabezadas por sujetos que también han convivido con la violencia y que han escenificado y reconstruido a modo de espectáculo historias locales y aspectos de la vida cotidiana, junto a conflictos del entorno cantonal y provincial.

Sin embargo, ni el contexto ni las memorias ni los relatos orales han sido las únicas fuentes que han alimentado estas producciones audiovisuales populares, pues quienes las han realizado también se han abastecido y reapropiado del paisaje mediático descrito en el tercer capítulo. Esta combinación entre elementos locales y aquellos provenientes de otros contextos ha hecho, como mencionó Flores en su relato, que los procesos de violencia estén allí, en las cinematografías, pero ‘sin nombre y apellido’.

Cabe señalar, en este sentido, que el abordaje en clave de ficción ha respondido no solo a una preferencia de los productores populares, sino también a una táctica de disimulo necesaria, imprescindible, ya que si bien se ha descrito y registrado audiovisualmente las racionalidades de los actores de violencia, tal como apuntaba Fernando Cedeño (2014, entrevista) sería arriesgado nombrarlos y señalarlos explícitamente. Fernando anotaba en una conversación informal que varias personas de Chone y de otros lugares en múltiples ocasiones le preguntaron por qué no filmaba la historia de Los Tauras o Los Choneros, inquietudes a la que respondía mencionando los riesgos que ello implicaba. Precisamente, la violencia y sus actores son temas vetados, y, en este marco, la ficción es un recurso que permite disolver una realidad marcada por el mutismo, sin que ello implique, desde la perspectiva de algunos habitantes locales, que las referencias se pierdan o desvanezcan.

En su registro audiovisual sobre la violencia y el sicariato en el cantón y la provincia –registro que no es neutro y que según sus realizadores tiene un sentido pedagógico que busca que el pasado no se repita–, los audiovisuales populares constituyen artefactos culturales que fisuran los sólidos silencios y los olvidos selectivos en torno a los actores y procesos de violencia.

Imágenes e imaginarios en las audiovisualidades populares choneras

Del relato oral de Flores, en torno a lo que denominó *rasgos de una cultura de vida y formas de vida* en Chone, emerge otra arista analítica. Como se ha mencionado en este y otros capítulos, la violencia ha sido una forma legítima de resolución de conflictos, sin embargo, este mecanismo está muy lejos de aplicarse solamente a los viejos y nuevos actores del asesinato por encargo.

Según cifras del Censo 2010, el 41.75% de la población cantonal vive en la zona urbana mientras que el 58.25% vive en la zona rural. Si se compara con las cifras de los

censos precedentes se puede constatar una sostenida migración del campo a la ciudad desde la década de 1980. Sin embargo, estos dos mundos, en apariencia irreconciliables, están fuertemente vinculados y no solo a nivel económico y político, ya que los habitantes de Chone, tal como se ha sostenido, salvo las últimas generaciones, responden a una cultura campesina y rural que se mestizó y friccionó con las múltiples inmigraciones europeas y asiáticas, pero también con aquellas provenientes de la Sierra ecuatoriana durante las primeras décadas del siglo pasado.

Así, más que un proceso de urbanización de la ruralidad ha existido una suerte de ruralización de lo urbano, lo que ha significado que muchos de los códigos del campo se trasladaran a los pequeños centros urbanos. Se podría decir, siguiendo a Peris, que el proceso de urbanización “produjo importantes efectos en la subjetividad: individuos que habían nacido y crecido en comunidades regidas por la autoridad de la tradición y cuyo lugar en ellas estaba perfectamente definido, debían enfrentarse a una configuración social en formación y con códigos, valores y roles en continua transformación” (Peris, 2009: 58). El caso de Chone, si bien devela una negociación histórica de los ‘códigos, valores y roles’, permite apuntar que el proceso de colonización de lo urbano ha sido fuertemente marcado por la supremacía que ha tenido en las relaciones sociales la autoridad de la tradición.

Uno de los múltiples perfiles que tiene esta tradición es la violencia. La enculturación de los códigos de honor, de la justicia retributiva a través de la Ley del Talió, del cuidado y protección del territorio y de todo aquello que se considerase propio a través de los medios que sean necesarios, entre otros factores, son parte de esa autoridad de la tradición que se ha hecho presente en los procesos migratorios del campo a la ciudad en Chone.

Estos códigos, que también se reflejan en las cinematografías populares choneras, aún palpitan en las relaciones sociales que se tejen en el escenario urbano como parte de una identidad autoproclamada 100% chonera. Abundaron los testimonios al respecto durante el trabajo etnográfico: “Uno es bueno, pero si pasa algo uno sale endemoniado. Uno hasta al mismísimo diablo puede matar” (EV001, 2014, entrevista), “Aquí el poder se mide en todo, el poder se mide con lo bueno y el poder se mide con lo malo” (EIV001, 2014, entrevista), “No saben que aquí la sangre es caliente” (Naún, 2014, entrevista), “Es verdad que la idiosincrasia del chonero es así, somos gente

amable, cariñosa, trabajadora, pero se nos hace algún daño y la gente también toma un poco de rencor” (Arteaga, 2014, entrevista), “Aquí el machismo ha sido la base para que se vaya llevando este tipo de violencia, que primero se comienza por el hogar, pero que luego se iba transmitiendo a los hijos y así se ha ido llevando de generación en generación” (EIV006, 2014, entrevista), “Una cosa es decir ‘no me gusta’ en otro lado, otra cosa es decir ‘no me gusta’ en Chone, lo digo por la manera de reaccionar de las personas No todos somos así, pero la mayor parte de los choneros tenemos una forma muy explosiva de reaccionar, nos subimos de la nada” (Raúl⁹⁶, 2014, entrevista), “Si usted enfrenta a una mujer con la que no está de acuerdo en puntos de vista, la mujer que es chonera le va a decir como dice el refrán ‘al pan, pan y al vino, vino’. No hay vuelta: así soy yo, así es mi hija y así son las personas que me rodean” (EII002, 2014, entrevista), “Aquí el café se calienta a bala” (Cedeño, 2014, entrevista), “Nosotros, los choneros, pensamos que el mundo gira alrededor de nosotros, no saben que afuera hay otro mundo. Nosotros mismos nos hemos hecho daño, nos hemos creído que somos la mamá de tarzán. Usted ve en una camiseta ‘100% chonero’ y, chucha, hay que aplaudir. Aquí la gente dice ‘qué chucha, estamos en Chone”” (Yuri, 2014, entrevista).

Es claro que esta pequeña muestra de los testimonios levantados durante el trabajo de campo no es extensible a todos los habitantes de la localidad, sin embargo, constituye un elocuente ejemplo de cómo la comunidad se imagina a sí misma.

Entonces, se podría decir que las narrativas audiovisuales al registrar los miedos, experiencias y anhelos en torno a la inseguridad y la violencia vivida en el cantón, vehiculan y muestran una identidad que se ha aglutinado, entre otros factores, en torno a la violencia, en el marco del proceso de desarraigo vivido por el riesgo real o imaginado que implicaba el abandono de la autoridad de la tradición, cuya presencia histórica ha sido decisiva en el cantón y la región. Es decir, “una comunidad imaginaria que compartía unas experiencias similares, que se mostraba preocupada por problemas comunes y que, además, consumía los mismos relatos y podía referirse a ellos para explicar algunas de las claves de su propia sociedad” (Peris, 2009:58).

⁹⁶ Seudónimo

Estigma

Cuando Flores, articulando una inquietud colectiva, se preguntaba *por qué tenemos que enterar al mundo de lo que realmente ha pasado por acá*, ponía en consideración, sin hacerlo explícito, un tema histórico relacionado con la identidad del chonero y el estigma que ha llevado a sus espaldas. Sería demasiado pretencioso pretender establecer el punto de partida a partir del cual la identidad local se mancha y ensombrece, sin embargo, la información recolectada a partir de los testimonios y de fuentes secundarias apuntan, tal como se señaló en el apartado contextual, a que el punto de giro identitario se lo rastrea desde la revolución alfarista, en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, cuando Chone era visto por las más altas autoridades políticas y religiosas de la provincia como el lugar ideal para morir, es decir, un espacio al que debían ser confinados los *otros*, los *diferentes*, los que según la coyuntura eran considerados *anormales* y *peligrosos* para el poder establecido.

Enrique Delgado Coppiano (2014, entrevista), el historiador local que en su libro afirma lo expuesto en el párrafo precedente, recordaba que años después de la revolución liberal, a mediados de 1940, cuando él vivía su época de juventud, sintió el estigma al trasladarse a Guayaquil, donde le negaron préstamos y se cayeron sus negocios por ser chonero.

El estigma debe ser entendido a partir de los planteamientos de Erving Goffman, quien lo concibe como una “clase especial de relación entre atributo y estereotipo” (Goffman, 2006:14), que busca separar aquello socialmente inaceptable y que abre una dicotomía entre lo *normal* y lo *diferente*. El estigma opera como un elemento desacreditador de un sujeto a la vez que reafirma la condición de normalidad de otro. Siguiendo a Goffman, el estigma tiene un doble rostro, me refiero al o los sujetos en situación de ser *desacreditados* o *desacreditables*. La primera condición tiene que ver con el atributo, pues supone que “su calidad de diferente ya es conocida o resulta evidente en el acto”, la segunda noción tiene que ver con el estereotipo, pues implica que la calidad de diferente “no es conocida por quienes lo rodean ni inmediatamente perceptible para ellos” (Goffman, 2006:14). Estas condiciones no son excluyentes, pues por lo regular, como afirma el autor, las dos han sido palpadas por el estigmatizado.

Claramente en la historia de Chone y la provincia han surgido una serie de acontecimientos y actores sociales a partir de los cuales se han posicionado

representaciones que, basadas en una franja de la realidad, dan cuenta de un cantón y de unos sujetos aparentemente ingobernables y violentos: los enganchados, las montoneras, Los Tauras, la Febres Cordero, los destajeros, el paro chonero de la década de los ochenta y el gran paro de Chone de 2005 –donde se quemó el municipio y se buscó saquear la sucursal de un banco nacional–, los sicarios, son algunos de ellos. Sin embargo, en un contexto atravesado por los medios de comunicación masiva, fue el surgimiento de la banda delictiva Los Choneros, junto a la coincidente inestabilidad política generada por el gran paro de Chone en 2005, lo que acentuó el estigma. Así lo afirmaron varios testimonios, entre los cuales destacan tres:

La gente de Chone perdió credibilidad. Si usted pedía un préstamo y decía que era de Chone no le daban. Al chonero se lo ve por lo que se le puso el apodo de la banda de Los Choneros. [...] En alguna ocasión he discrepado con personas cuando los escucho hablar, porque dicen que hay que decir ‘chonense’ y no hay que decir ‘chonero’, por lo de la banda delictiva. Y a algunos les he dicho ‘entonces tendremos que cambiar la letra del himno a Chone’. Porque la letra del Himno a Chone dice ‘juventudes del brazo imponente, que al Chonero lo gesta glorioso’. Entonces, tendremos que decir ‘que al chonense lo gesta glorioso’. No podemos cambiarlo. Entonces, es como una discriminación que porque alguna banda delictiva se apodaba Los Choneros ya no podemos ser choneros (Arteaga, 2014, entrevista)

Chone perdió la credibilidad. Usted iba a cualquier lado, a una entidad pública a pedir trabajo y le preguntaban ‘¿de dónde es usted?’, uno le decía que era de Chone y ya no había trabajo para uno, pensando que por cuatro personas que destrozaron a Chone, nosotros que somos más de cien mil habitantes. Ahí se cortó todo. Iba a una entidad bancaria diciendo que era de Chone y no había préstamo. Nuestro prestigio se perdió. Luego se fue, poquito a poco, cogiendo la confianza (Bermúdez, 2014, entrevista)

Es que ese estigma lo hemos cargado nosotros también, todos los choneros lo hemos arrastrado. Estamos en alguna parte y nos dicen ‘¿de dónde eres?’. Manaba. ‘¿Y de qué parte?’. De Chone. ¡Ay, hijueputa, como que...! Los mismos manabitas nos dicen a nosotros ‘ah, esos manes son choneros’, los mismos manabas. Y peor afuera (Solórzano, 2014, entrevista)

Estos y otros testimonios evidencian la condición *desacreditable* en la que se ha encasillado a los choneros tras los episodios de violencia e inestabilidad de la década pasada. Los habitantes de Chone, a partir de los estereotipos edificados y siguiendo los planteamientos de Goffman (2006), tendrían una suerte de defecto en su carácter, lo que impediría su aceptación social al develar una identidad que de antemano se sabe deteriorada.

En este marco discriminatorio, ¿qué rol desempeñan las cinematografías choneras para la gente del cantón? La multiplicidad de voces y visiones registradas de los habitantes locales se repartían en tres grupos. Por un lado, se ubicaban quienes enfatizaban la necesidad de que las cinematografías sigan registrando esa realidad sobre la que solo se murmulla, pues eran vistas tanto como testimonios de la violencia, como dispositivos que permitían negociar con el pasado y que al circular por otros contextos podían llamar la atención de las autoridades para solucionar los problemas de inseguridad. Un segundo grupo destacaba con orgullo la capacidad de quienes producen las películas para vencer las precariedades técnicas y económicas y abrirse paso a nivel local, nacional e internacional. Por último, un tercer grupo hacía manifiesta una evidente preocupación que ponía el acento en la posible propagación del estigma de los choneros a través de las cinematografías populares, basándose en el supuesto tácito de que ellas, junto a los medios de comunicación, son las responsables de difundir una imagen negativa del cantón y sus habitantes. El testimonio de un informante de la localidad fue explícito respecto a este tema:

Pienso que todo tiene su época, su ciclo. Yo pienso que las producciones de violencia ya cumplieron su ciclo, ya deberían tratar de incursionar en otro género porque indirectamente o directamente sí nos ha afectado. Tenemos que ser honestos, nos ha afectado porque ha creado un estigma alrededor de nosotros a través de las películas. Pienso que no es todo, pero sí un poco ayuda para esa mala fama que tenemos nosotros, los choneros. Generalmente creen que somos cavernarios o que somos de la época de los trogloditas. Entonces este tipo de género y la crónica roja de nuestro país, que también nos ha hecho muchísimo daño, porque se ha empleado el nombre de Chone indiscriminadamente, sin un poco de consideración para este grupo de ecuatorianos (Acosta⁹⁷, 2014, entrevista).

Salta a la luz el temor a la visibilidad del estigma y a su posible difusión masiva. Aquí la noción de visibilidad adquiere un sentido distinto al manejado a lo largo del presente trabajo, pues se refiere a la capacidad de encubrir o comunicar un atributo que puede ubicar a uno o varios individuos como *desacreditados* o *desacreditables* (Goffman, 2006:63).

Está claro que el estigma de los choneros es algo que precede a las narrativas audiovisuales populares y que hay una serie de factores contextuales, estructurales e

⁹⁷ Seudónimo

históricos que lo han sedimentado y edificado. Sin embargo, también es evidente que en un mundo donde una multiplicidad de narraciones, símbolos, visualidades y audiovisuales circulan globalmente, los sentidos asignados a estas producciones populares varían. Un ejemplo de ello es el comentario de Alonso Reascos, quien desde otro país condensa una apreciación con la que me he encontrado reiteradamente, al señalar en una plataforma digital donde se exhibe parte de una película chonera:

Qué pena que hagan ver este tipo de películas. Visto desde afuera parece que Ecuador es una cuna de delincuentes, sicarios etc., etc., etc. Si hay delincuencia debería ser enfocada de otra forma, una en la que nos ayude a combatirla en unión ciudadana. En fin, es carencia de cultura (Reascos, 2013)

Si bien sería necesario un estudio a profundidad sobre la recepción de las cinematografías populares al circular fuera de las fronteras nacionales, el comentario expuesto, a pesar de su carácter moral y de su tácita admisión de “formas correctas de hacer”, deja entrever una categorización jerárquica y una racialización de las poblaciones a partir de, en este caso, auto representaciones mediáticas/culturales sobre una realidad problemática, hechas en clave de ficción pero percibidas como etno-filmes. Quizá ya no sean estrictamente necesarios los biógrafos ambulantes para establecer representaciones de una otredad. Quizá, siguiendo a Paul Auster, la aporía radique en que “cuándo más se acercaba el cine a simular la realidad, menos lograba representar el mundo: tanto lo que está en nosotros como a nuestro alrededor” (Auster, 2011: 23).

Las imágenes como campos en disputa

Además de buscar redefinir las reglas de un campo cultural y de disputar los procesos tardíos y verticales de construcción de la nación, de evidenciar un tránsito de la oralidad de la violencia a la audiovisualidad de la violencia, de realizar un registro filmico que, a modo de ficción, muestra las racionalidades de los nuevos y viejos actores de violencia, de la filtración y reconfiguración de memorias individuales y colectivas, de condensar audiovisualmente imaginarios e imágenes sobre/de la comunidad, además de todo ello, las películas populares en sí mismas también constituyen campos en disputa.

Tal como se describió en el tercer apartado, los procesos populares cinematográficos al no contar con un apoyo local ni estatal, han diseñado sistemas de producción que en el caso de Nixon Chalacamá ha implicado la adherencia de *neo*

caciques locales y nacionales que han buscado trasladar su dominio material al plano simbólico.

Sin embargo, no son los únicos actores que se disputan su representación en las películas para buscar legitimidad social. La institución policial, que ha apoyado a la producción de estas cinematografías desde hace varios años con insumos logísticos y con la participación de sus miembros, sabe que su presencia debe ser más marcada en los bienes simbólicos populares que se realizan en el cantón. Así lo afirmaba el coronel José Luis Garcés durante la grabación de *Un minuto de vida*:

Esta película me parece importante porque a pesar de que existe un delito grave que se está persiguiendo, actúa la institución policial, detiene a los infractores, los infractores son juzgados y sancionados por los jueces y van a cumplir su pena. Entonces, con esto estamos dando el llamado de manera psicológica a la gente de que los delitos son sancionados y de que las personas que los hacen van a cumplir penas y sanciones por ellos, lo que no sucedía antes (Garcés, 2014, entrevista).

El testimonio de Garcés, si bien evidencia cómo los agentes del orden buscan participar en las audiovisualidades choneras para crear imaginarios sobre seguridad en la zona, es solo la epidermis de un proceso mucho más profundo que tiene que ver con la institucionalización del Estado en Chone durante los últimos años, proceso que busca formalizar las actividades económicas y normar las relaciones sociales en el cantón. Durante los últimos seis años, en la localidad se ha potenciado la presencia y el servicio que ofertan las instituciones públicas de salud, rentas internas, educación, entre otras; a su vez, con la ejecución de mega obras como el Proyecto de Propósito Múltiple Chone –destinado a la protección de inundaciones, la dotación de agua potable y de canales de riego para Chone y su área de influencia– se ha buscado romper con el histórico abandono de la zona y las consecuencias de ello; de igual forma, con el aumento de la presencia policial, la edificación de infraestructura para sus operaciones y el diseño de estrategias y circuitos para controlar la inseguridad y los delitos se ha buscado menguar las actividades delictivas. A pesar de este proceso de institucionalización tardía del Estado –que busca visibilizarse en las audiovisualidades populares choneras–, como se evidenció a través de estadísticas en la introducción, las actividades delictivas muestran un incremento en el período 2010-2014 y la tasa de homicidios sigue siendo significativamente alta para la cantidad de población del cantón.

El proceso de Fernando Cedeño, con algunos matices, también evidencia que sus imágenes son campos en disputa. Durante un grupo focal realizado a su equipo de trabajo de Portoviejo salió a la luz, a manera de anécdota risible, la ocasión en que unos individuos les ofrecieron 100 000 dólares para realizar un filme. Cuando sucedió el ofrecimiento estaban finalizando la grabación de *Ángel de los sicarios* y, posteriormente, en una reunión interna, sin mucho que pensarlo, decidieron no aceptar porque había una supuesta intención de lavar dinero y las consecuencias de ello podían ser incalculables.

Se hace patente que las cinematografías populares son un terreno en disputa en la medida que una serie de actores han buscado, con mayor o menor fortuna, consolidar, expandir o legitimar auto representaciones asépticas de sus actividades o bien cooptar la producción de bienes simbólicos para encubrir acciones que se hallan en la ilicitud.

Las narrativas audiovisuales como campos de batalla adquieren mayor relevancia en el tema de violencia. Tanto los actores de violencia como los actores e instituciones de seguridad buscan ganar terreno en estos dispositivos simbólicos. Con su presencia en las películas se intenta construir órdenes simbólicos relativos a la seguridad y la inseguridad para negociar con la subjetividad de los espectadores.

La búsqueda de reconocimiento por parte del Estado que los procesos cinematográficos populares choneros han demandado toma mayor importancia en el marco descrito. Las instituciones culturales estatales, que en ocasiones se enfrascan en discusiones anacrónicas, deben tener en cuenta el análisis expuesto al momento de depreciar, subvalorar o reconocer falsamente a los bienes simbólicos populares.

Esta consideración, quizá un tanto romántica, no apunta a la homogeneización de la diversidad temática, técnica y estética, sino a la búsqueda de un diseño de políticas culturales que no desconozca los lugares y contextos de enunciación, y que analice desde aristas sociológicas, antropológicas e históricas los riesgos e implicaciones de su débil presencia en contextos periféricos.

CONCLUSIONES

Indagar en los intersticios y vértices del cine popular y de los actores de violencia ha significado que la investigación se nutra, principalmente, de dos afluentes: la historia y la antropología. En lugar de canibalizar el pasado y de acorazar estos fenómenos en el presente, esta diada permitió adquirir una mirada procesual, permitió evidenciar la densidad histórica de estos fenómenos y establecer que las racionalidades de los actores sociales que han estado inmersos en ambos procesos guardan una profunda afinidad con el contexto del cual han emergido.

Tras este apunte de carácter general, condensaré algunas reflexiones finales recorriendo un camino inverso al del trabajo etnográfico, es decir, comenzaré por los actores y procesos de violencia para luego focalizarme en las cinematografías populares. Es momento de recoger el hilo de la madeja deshilvanado a través de los cinco capítulos.

La permanente presencia de asesinos por encargo y la ciclicidad de los procesos de violencia en los que éstos han participado activamente a lo largo y hondo de la historia provincial y cantonal, dan cuenta de un universo social donde la práctica de asesinato por delegación, a pesar de su ilicitud, se ha convertido en un mecanismo legítimo de resolución de conflictos interpersonales, políticos, económicos y territoriales. Este fenómeno, a diferencia de lo sucedido en otras localidades de Ecuador, ha distado de ser eventual. Ya fuera con los enganchados durante el proceso formativo de la nación, los destajeros y tronqueros durante el siglo XX o los sicarios durante el siglo XXI, el asesinato por delegación se presenta como una práctica endémica de la zona, cuyo surgimiento y proliferación obedece a factores históricos y políticos propios de la provincia y el cantón, pero también a razones estructurales.

Evidentemente, la débil presencia estatal en una zona eminentemente rural; la pérdida de legitimidad social del Estado por la ausencia de desarrollo; la ambigüedad y el descrédito que recubre a tres instancias gubernativas encargadas del “orden público” y la “disciplina”, tales como la policía, la ley y la cárcel, han sido factores recurrentes que han coadyuvado a la producción y reproducción de este tipo de violencia delictiva, sin embargo, no agotan su explicación.

La imposición de voluntades personales o grupales en la zona y la coacción como medio para controlar recursos y personas, significó que la práctica de asesinato por encargo se convirtiera en un mecanismo funcional a poderes que podían ser fácticos o no. La naturalización de esta relación dialógica entre intereses caciquistas y las fuerzas de choque que buscaban materializarlos, implicó que el asesinato por delegación se convirtiera en una práctica, hasta cierto punto, normal y ‘tradicional’, pues se la ejercía con la aprobación, el consentimiento e incluso la promoción de quienes ocupaban las más altas posiciones dentro de la estructura social, política y económica.

Estas racionalidades, al no estructurarse alrededor de los cuerpos legales ni del orden que buscaban implantar las autoridades formales, giraron en torno a la *autoridad de la tradición*, ese universo simbólico y material donde se hablaba un mismo “idioma cultural”, en el cual la figura y la palabra del cacique masculino era la medida de todas las cosas, donde la familia y el territorio, donde las armas y la violencia, formaban parte de las relaciones sociales en una sociedad históricamente agrícola.

Si bien en los últimos años se ha buscado normar las relaciones sociales y económicas, el análisis evidencia la configuración y reconfiguración histórica de un orden paralelo, generado ante la incapacidad del Estado de instituir un “orden público”. En este marco, los actores y procesos de violencia mencionados, al fin y al cabo, le han disputado al Estado el monopolio de la violencia legítima en distintas coyunturas.

La estructura de los asesinatos por encargo es indisociable de los factores descritos. Los destajeros y el caso particular de Macario muestran la pertinencia de esta mirada histórica. Macario se sabe hereditario de los códigos tradicionales y territoriales que se han manejado en la zona desde tiempos inmemoriales, se piensa poseedor de los valores de honor y hombría, lo que, desde su perspectiva, le otorga una jerarquía superior frente a otros asesinos por encargo, como los tronqueros y los sicarios. De esta forma, la legitimidad del destajerismo estriba en su adscripción a la autoridad de la tradición, la cual podía ser desafiada pero con altos costos personales y familiares.

Los destajeros contribuían al sostenimiento de la asimetría de poder en el microcosmos social a través de la intimidación o el crimen: cobraban deudas, intervenían en conflictos territoriales y familiares, restituían el honor mancillado por alguna disputa interpersonal o pasional. Sin embargo, también coadyuvaron a la expansión de este poder: su vinculación a Los Tauras así lo demuestra. Si bien se ha

dicho que la explosión de masas y caciques que supuso la actividad de Los Tauras se generó por el olvido del Estado hacia el cantón y la región, es indispensable tomar en cuenta la incidencia que tuvo el declive del auge cacaotero en este proceso de violencia, gestado durante el período del populismo velasquista. Tras la bonanza económica provocada por el boom de la ‘pepa de oro’, se dio una creciente pauperización social y la acumulación de recursos por parte de los caciques locales se vio afectada. En este marco, hubo que defender el status económico, social y político adquirido a través de los medios que fuesen necesarios; por ello, Los Tauras buscaron sostener el sistema tradicional, entre otros factores, mediante los desafueros cometidos y la contratación de los destajeros. Los destajeros dieron un sentido impersonal a los intereses económicos y territoriales de los caciques, puesto que la relación entre víctimas y victimarios, muchas veces, no era directa.

Cabe pensar que la relativa autonomía de los destajeros o su vinculación dilatada a un patrón estaba marcada por la estabilidad del poder de los caciques, pues cuando ésta tambaleaba se producía un descentramiento de este tipo de violencia delictiva, expandiéndose hacia otras esferas sociales y adhiriéndose al mejor postor. Lo cierto es que los destajeros formaron parte de un mercado gestado en torno a la muerte, el cual era bien conocido por la gente de la localidad y las autoridades. La oferta y demanda de asesinos por encargo, sumida en un engranaje que conectaba a actores intelectuales y materiales, constituye una forma de crimen organizado, que prefiguraba los fenómenos de violencia relativamente recientes en la zona.

A pulso, a través del ensamble de las racionalidades y relaciones de estos actores sociales, en los márgenes del Estado se reafirmaba constantemente la autoridad de la tradición como institutor de un *orden de las cosas*, que a ningún momento transitaba por la ley y el orden oficiales.

Ser destajero implicaba adquirir prestigio y “fama” entre otros destajeros, entre los caciques que los contrataban y entre los habitantes locales. Su figura formaba parte de un saber popular local y sus lógicas de operar y características-tipo estaban marcadas por el contexto: eran sujetos mayores de treinta años que operaban en el campo y que, dependiendo de la ubicación de su víctima, se movilizaban a caballo o a pie; estudiaban minuciosamente al futuro ejecutado y sus actividades, hecho del cual deriva su sobrenombre de *perros*; su práctica estaba bien cotizada, pues solo personas de holgada

posición económica podían contratarlos; a pesar de enrolarse en conflictos ajenos, su actividad era fundamentalmente política, ya que colaboraban en la configuración y sostenimiento de una suerte de orden paralelo.

Lejos de lo que se pueda pensar, el destajerismo es el resultado de un encadenamiento de distintos tipos de violencia, factores y elementos ilícitos que facilitaron su arraigo: la violencia estructural que primaba en la zona, la violencia simbólica evidenciada en el machismo, la violencia cotidiana que suponía la convivencia rutinaria de la población local con este y otros tipos de violencia, la violencia interpersonal que implicaba su actividad, la violencia verbal y psicológica propia de la intimidación, la venganza, el ajuste de cuentas, la impunidad, el quietismo de las autoridades, la ilegalidad de las prácticas delictivas interrumpidas solo ocasionalmente por las entidades y espacios reguladores del orden y la disciplina (cárceles, policía y leyes), la posesión y el uso de armas como medios de expresión y poder.

A pesar de la brecha temporal, y con sus obvias variaciones, algunos de los factores, elementos ilícitos facilitadores y tipos de violencia descritos, también han formado parte del universo social, material y simbólico en el cual han operado los nuevos actores de violencia dedicados al asesinato por encargo. La débil presencia estatal, la pérdida de legitimidad social de las instituciones gubernativas, la impunidad, la ineficacia de espacios y entidades de normativización, el uso de armas, la violencia estructural, el machismo, son algunos de ellos.

No obstante, y a pesar de ejecutar la misma práctica de matar por una estipendio, hay un cambio de las racionalidades entre los destajeros y los nuevos asesinos por encargo o sicarios. Esta se debe a que han operado en una temporalidad y espacialidad diferente, pero también a factores estructurales: la expansión del capitalismo; los procesos de desigualdad estructural y marginalidad atizados a finales del siglo XX e inicios de siglo XXI por la crisis económica, política y social que vivió el país; la relativa fragilidad de las fronteras del Estado nación; la consolidación de narcoeconomías de corte transnacional; la circulación planetaria de narrativas y discursos mediáticos y el descentramiento de los referentes identitarios, entre otros.

Al igual que los enganchados, destajeros y tronqueros, los nuevos asesinos por encargo de la zona han operado de forma autónoma o vinculados a grupos criminales

organizados. Su práctica se ha insertado en un mercado cualitativamente distinto al de los antiguos asesinos de alquiler, pues la tarifa por víctima se ha devaluado, por lo que sus “servicios” ya no son solo contratados por sujetos pudientes. Además, se puede establecer que el escenario de sus actividades se ha trasladado desde los espacios rurales hacia los centros urbanos, que la edad de los nuevos asesinos por encargo no sobrepasa los veinticinco años, que la sofisticación de sus modos de operar está dada por la temporalidad en la que actúan y que sus actividades se ejecutan paralelamente al orden y la ley, sin embargo, no excluyen vinculaciones estratégicas con autoridades institucionales, a través de un juego de cooptación mutua.

El encadenamiento del asesinato por encargo a otro tipo de violencias (estructural, política, cotidiana) es manifiesto, sin embargo, en el nuevo contexto, esta práctica decimonónica del cantón y la región ahora está vinculada a todo un sistema interdelictivo, es decir, el sicariato puede adquirir mayor visibilidad que otros delitos, pero es el resultado del entrecruzamiento de diversas actividades ilícitas que conectan actores locales, regionales, transnacionales e incluso gubernamentales: microtráfico, narcotráfico, asaltos, extorsión, robos, asesinatos, limpieza social, etc.

Como evidencia el caso de Naún, al insertarse en una banda criminal organizada de corte moderno se admiten jerarquías a cambio de protección, seguridad y beneficios económicos de corto plazo, algo similar a los fueros que otorgaba el cacique, no obstante, existen varias diferencias. Una de ellas reside en que los nuevos actores que componen esta cadena en torno a la muerte y la violencia delictiva provienen, de modo general, de estratos socioeconómicos bajos o medios bajos, aunque tengan serias aspiraciones de acumular ingentes recursos económicos. Al tener autonomía respecto a caciques locales y al surgir de sectores empobrecidos, los nuevos actores de violencia no se han basado exclusivamente en la intimidación y los atropellos, sino en tácticas de legitimación social que han buscado ganar el favor o el silencio cómplice de parte de la población local mediante gestos asistencialistas que, aunque esporádicos, han cubierto necesidades de una parte de la comunidad, misma que se ha autopercebido como excluida en términos de desarrollo. Si la legitimidad del cacique y los destajeros era adquirida por derecho propio, porque provenía desde tiempos inmemoriales y se basaba en el respeto reverencial de la población local hacia la autoridad de la tradición, en el nuevo escenario la legitimidad de los actores de violencia (sicarios y bandas de crimen

organizado) debe construirse periódicamente a través de la violencia y de tácticas persuasivas. Por otro lado, las racionalidades de los nuevos actores de violencia, al estar estructuradas en torno a la narcoeconomía, más que dominar en un territorio específico, han buscado expandir y controlar un negocio de manera deslocalizada pero interconectada.

Chone y Manabí han sido territorios prolíficos en bandidos, muchos de ellos han sido percibidos como antisociales, mientras que otros han despertado una secreta fascinación que ha difuminado la frontera que separa a un simple criminal de un “héroe” dadivoso y comprometido con la realidad de la cual surgió: Macario Briones, “El Justiciero” y, como se ha visto, Jorge “El Teniente” España, son algunos de ellos. En otro momento, el “prestigio” de estos actores y de sus actividades circulaba a través de la oralidad, la prensa escrita, radioemisoras y televisoras regionales. No obstante, es en un contexto atravesado horizontalmente por los medios de comunicación –donde las narrativas espectaculares sobre episodios y actores de violencia forman parte de un rentable negocio–, que los nuevos actores de violencia han adquirido una visibilidad local, nacional e internacional otrora impensada. Dicha visibilidad, muchas veces negativa, se ha confundido con otras narrativas (cinematográficas, impresas y televisivas) que han presentado una imagen idealizada de estos bandidos, lo que, a su vez, ha despertado un interés que ha hecho que ciertos sujetos, sobre todo aspirantes a sicarios, busquen enrolarse en sus actividades.

A partir de las autopercepciones que los asesinos por encargo han tenido de sus prácticas, se puede establecer que otra diferencia cualitativa son los sistemas de valores que han guiado a los viejos y nuevos actores de violencia. El destajero piensa que los códigos de hombría, respeto y silencio que orientaban la práctica han sido, en muchos casos, violados y reemplazados por una visión exclusivamente mercantilista; de igual forma, el sicario evidencia que su identidad como asesino por encargo se ha deslocalizado, pues ya no se basa estrictamente en los valores culturales y territoriales de la zona: si bien sus formas de operar guardan estrecha relación con las características específicas del escenario en el que actúa, sus *modos de hacer* y *modos de ver* ahora se nutren de discursos y narrativas que forman parte de un vasto paisaje mediático.

Sin duda, la crisis económica y social que vivió Ecuador a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, la innegable influencia de una narcoeconomía de carácter

expansivo y transnacional, sumadas a las particularidades contextuales e históricas y a la relativa cercanía portuaria de Chone, fueron factores que incidieron en el surgimiento de los nuevos actores de violencia y de los sicarios. Sin embargo, este panorama tiene matices que hunden sus raíces en lo viejo y lo local. Como se ha visto, ciertos sujetos inscritos en una tradición familiar de violencia han sido una de las bisagras que conecta a los viejos actores de violencia con los nuevos. No se trata de individuos con una vocación instintiva hacia la criminalidad, sino de sujetos inmersos en una cadena transgeneracional basada en el parentesco, personas adscritas a una tradición en la que la sangre llama a la sangre. Quizá en este fenómeno es donde más se evidencia el carácter diacrónico tanto de los asesinos por encargo como de los actores de violencia, ya que éstos han adoptado nuevos rostros y han ampliado su marco de acción en un contexto contemporáneo, en el cual se entrecruzan factores endógenos y exógenos.

Esta precisión tipológica sobre los asesinos por encargo pasados y actuales, así como de los factores y elementos que han provocado su configuración y reconfiguración permanente, dista mucho de pretender reconstruir una práctica que sin duda tiene una multiplicidad de matices analíticos que deben ser investigados. Más bien, al delinear sus racionalidades, al trazar su genealogía, al conjugar la dimensión subjetiva de esta práctica con factores y procesos “objetivos”, se ha buscado marcar las lógicas de ruptura y continuidad de un fenómeno de carácter endémico y expansivo dentro del microcosmos social estudiado.

La separación secuencial realizada sobre estos actores de violencia se ha dado por una necesidad de abstracción, no obstante, como se ha visto, hay lógicas que hilvanan estos procesos analíticamente diferenciados: además de las mencionadas, también se halla la colonización recíproca entre campo y ciudad en las formas de operar de los asesinos por encargo, así como la posibilidad de su copresencia en coyunturas críticas y liminales.

Es claro que algunos de los cambios cualitativos mencionados sobre el asesinato por encargo han sido recreados por las cinematografías choneras. También es innegable que el lugar del cual han emergido estas audiovisuales ha estado atravesado por procesos de violencia. Sin embargo, estas afirmaciones, que caen por su propio peso tras el proceso analítico realizado, no agotan la comprensión de los bienes simbólicos populares, pues éstos han develado un mundo mucho más rico y complejo.

Gracias al abaratamiento de la tecnología digital suscitada por la expansión del mercado asiático y estadounidense, las audiovisuales populares choneras han explorado y documentado parcialmente los procesos de violencia vividos, sus actores y racionalidades. Si esto se ha hecho en clave de ficción se debe a varios factores: en primer lugar, a la fascinación que las narrativas cinematográficas proyectadas en los ya desaparecidos cines cantonales (los western, los melodramas, las películas mexicanas y el cine de artes marciales) suscitaron en un grupo de habitantes locales; en segundo lugar, a las preferencias personales de los realizadores; y, en tercer lugar, a una táctica de disimulo y encubrimiento que, a la vez que no expone la integridad de los realizadores de las películas, permite narrar sobre las huellas de algo que *ha sido*, recrear alusivamente historias locales y regionales, sin emplear nombres ni apellidos que señalen de forma explícita a los actores sociales que han estado vinculados directa o indirectamente en los procesos de violencia.

Estas audiovisuales populares son el resultado de una partitura invisible, es decir, del encadenamiento de distintas modalidades de violencia: la violencia estructural visible en la trayectoria de quiénes han realizado las cinematografías y de los actores sociales que han participado en ellas, tanto en su producción como en las cadenas informales para su circulación; la violencia simbólica de corte transhistórico, que hunde sus raíces en una tradición donde la palabra del hombre es la palabra de la autoridad, y que se evidencia tanto en el mundo social chonero como en las películas populares que allí se producen; la violencia política del paro de 2005, vivida por los habitantes locales y por quienes han realizado los filmes, donde saltaron a la luz históricos mecanismos ilícitos, pero percibidos como legítimos, para la resolución de conflictos; la violencia cotidiana recreada en los audiovisuales populares, que toma cuerpo en los testimonios recolectados y en los altos índices de homicidios y delitos en el cantón, añadidos a los otros tipos de violencia mencionados.

De igual forma, la economía audiovisual edificada por estos actores sociales lleva el sello del contexto del cual ha emergido: su inserción forzosa en el mercado informal; el financiamiento de la producción a través de esfuerzos personales, dádivas caciquistas o, en ocasiones, recurriendo a la usura; el uso de armas reales dentro de las películas como símbolo que condensa el mundo social al que pertenecen, son algunos ejemplos elocuentes.

Por otro lado, al surgir de un microcosmos social donde la violencia forma parte de un mundo no escrito, de un lugar donde las experiencias traumáticas individuales y colectivas han provocado que la violencia se convierta en algo indecible, las cinematografías populares choneras han ‘hablado’ audiovisualmente sobre aquello que otros han decidido callar. Con esto se ha suscitado una reconfiguración dentro de la cultura popular local, pues se ha transitado de la oralidad de la violencia –aquella que solo emerge en redes de sociabilidad afectiva– hacia la audiovisualidad de la violencia.

Sin embargo, los efectos de las cinematografías populares no se han dado solo en la cultura popular, sino también en la sociedad chonera. Las cinematografías populares han puesto en escena imaginarios y modos de ver locales, es decir, han condensado sensibilidades y racionalidades que han estado muy lejos de ser ficción. Por ello, uno de los efectos de estas audiovisualidades tiene que ver con la posible visibilidad del estigma histórico que ha impregnado la identidad de las y los choneros, esa calidad que los convierte en sujetos desacreditables con solo enunciar su lugar de procedencia en otros contextos. Lo lógico paradójico de este punto estriba en que el recelo con el que han sido miradas las cinematografías choneras por algunos actores sociales locales, aquel temor latente ante la activación o visibilidad del estigma, entra en conflicto con los imaginarios naturalizados que ellos han edificado sobre su propia identidad, pues su auto percepción devela una comunidad que se ha imaginado a sí misma con un *ethos* de violencia.

Otro de sus efectos reside en que a través de la apropiación tecnológica, y sin la mediación de la cultura letrada, han provocado un proceso de autorepresentación de los conflictos sociales vividos y la visibilización de una realidad ausente para las autoridades, pero no para la población local. Estos dispositivos simbólicos, en los que es extremadamente complicado separar la realidad de la ficción, han permitido llamar la atención de las autoridades sobre los procesos de inseguridad vividos, desde una región tradicionalmente agroganadera, un fenómeno otrora impensado.

El estudio etnográfico sobre las cinematografías populares permite problematizar la relación entre medios de comunicación (en este caso el cine) y violencia. Si bien en Ecuador este debate se ha enfocado, por obvias razones, en la relación que la televisión y los medios impresos han tenido con la inseguridad – enfatizando el uso mercantil, la cobertura espectacular y las percepciones que generan

las instituciones mediáticas a partir de la violencia padecida por otros—, el caso de las cinematografías populares pone de manifiesto cómo una cadena de violencia, donde la débil presencia del Estado, la pérdida de legitimidad de sus instituciones y el escaso apoyo encontrado en las entidades culturales han sido eslabones que la componen, precede e incide en la producción de representaciones de violencia realizada por los propios actores que la han vivido, padecido o experimentado. Es decir, la inoperancia histórica del Estado y sus instituciones en el cantón ha incidido en que, desde hace veinte años, se narre sobre la violencia delictiva y no sobre otros fenómenos y temas. Si años atrás los regímenes orales y la autoridad de la tradición fueron los hilos conductores de las relaciones sociales, económicas, culturales y políticas dentro de Chone y Manabí, ahora, en un mundo atravesado horizontalmente por la tecnología, aquellos hilos conductores y realidades problemáticas que se han gestado ante la débil presencia del Estado, han adquirido un estatuto de visibilidad a través de los bienes simbólicos choneros y, paradójicamente, ello ha constituido una de las razones explícitamente esgrimidas por las propias instituciones culturales estatales para que estas audiovisuales populares no formen parte de la imagen aséptica que se quiere proyectar de la nación.

Es claro que las cinematografías populares constituyen algo más que narrativas de violencia. Ellas en sí mismas son campos de batalla, no solo debido a que nuevos caciques locales y actores sociales de seguridad e inseguridad han buscado estar presentes, con mayor o menor fortuna, en los filmes, sino también porque las técnicas, temáticas y estéticas que se ponen en escena a través de estas y otras audiovisuales populares de Ecuador entran en fricción con aquellas técnicas, estéticas y temáticas que han prevalecido históricamente en el campo cinematográfico, razón por la cual son disonancias en el tardío proceso de construcción de la nación, mismo que otorga a los soportes audiovisuales una importancia muy marcada.

La estética realista de las cinematografías choneras se hilvana a sensibilidades, gustos, imaginarios, costumbres, modos de ver, actuar y pensar de corte popular, es decir, un amasijo de elementos que jamás habían tenido cabida en las pequeñas y grandes pantallas. Estas cinematografías han mostrado una diversidad popular calificada peyorativamente como *chola*, diversidad silenciada en los metarrelatos de nación edificados por miembros de una cultura letrada ubicada en los tradicionales centros

urbanos, la misma que se ha caracterizado por sus privilegiadas vinculaciones sociales, políticas y económicas.

Lo cholo no es solamente una cualidad estética asignada a las cinematografías populares, sino también una identidad social discriminada y tildada de vergonzante que, en este caso, es endosada a quienes producen, consumen o participan en las audiovisualidades populares, debido a que, supuestamente, han asumido prácticas, conductas y manifestaciones expresivas que otrora pertenecían exclusivamente a unas élites. Por ello, las cinematografías populares choneras, al igual que otros filmes producidos en Ecuador –como los de Nelson Palacios, Irma Herrera, Guillermo Angamarca, Elías Cabrera y un larguísimo etcétera– han vehiculado formas de ver, sentir y pensar de sectores socialmente relegados: aquí estriba su carácter político.

Al no tener cabida en los espacios y círculos convencionales de cine, se instituyó una economía audiovisual de corte popular, la cual se ha configurado y reconfigurado a partir del encadenamiento de factores locales y estructurales, y que ha permitido que las cinematografías traspasen fronteras locales y nacionales. Esta economía audiovisual integra a actores populares geográficamente dispersos y no ha estado exenta de tensiones y conflictos. A su vez, devela un pensamiento estratégico implementado para burlar las exclusiones sociales y culturales, pensamiento que muchas veces ha sido sobrevalorado acríticamente por la cultura letrada, pues al sobreestimar la lucha contra la adversidad ha tendido a naturalizar las brechas sociales y culturales que, al fin y al cabo, han producido las tretas del subalterno.

Si bien la economía audiovisual chonera operó en un inicio paralelamente a la economía audiovisual convencional, tras la mediación letrada que hiciera EBT se dio el (des)encuentro de éticas, estéticas y temáticas cualitativamente distintas, es decir, se produjo un entrecruzamiento de sistemas sociales, culturales y simbólicos cualitativamente diferentes. Este (des)encuentro suscitó un falso reconocimiento de las prácticas cinematográficas populares por parte de las instituciones culturales y sus representantes, demostrando que aún en tiempos de un Estado autoproclamado como intercultural, persiste la histórica diferenciación jerárquica entre ciudadanos y bienes simbólicos Clase A y Clase B.

Ante este escenario, y evidenciando la pluralidad en lo popular, los dos procesos cinematográficos choneros respondieron de formas diferentes: el de Fernando ha develó

la aceptación de las reglas que priman en el campo cinematográfico, la búsqueda de la redefinición de estas normas y la negociación con las autoridades para modificar los hábitos de valoración de los bienes simbólicos populares; por su parte, el proceso de Nixon, basado en un descrédito hacia la oficialidad cultural, decidió continuar inmerso en una cadena popular informal que opera paralelamente a las éticas del Estado, pero que sin duda son parte constitutiva de él y del sistema capitalista en el que se enmarca, ya que si bien la informalidad (específicamente la piratería) ha coadyuvado a democratizar el acceso a bienes simbólicos, es evidente que ésta no constituye una oposición o un peligro para el sistema excluyente que la ha generado, más bien es su fundamento y su base al captar toda aquella población considerada excedentaria, que no ingresa en el sector formal.

De igual forma, el (des)encuentro entre lo popular y lo oficial estuvo marcado por un proceso de apropiación mutua saturado de tensiones, pues mientras Fernando ha buscado vincularse estratégicamente con actores sociales que forman parte del canon cultural para tener cabida en sus espacios de legitimación, la oficialidad cultural se ha apropiado de los mecanismos de circulación, distribución y exhibición populares.

Lo cierto es que las cinematografías populares muestran cómo el Estado, sus lineamientos, estéticas y éticas, son legítimamente repensados desde abajo hacia arriba, desde lo popular hacia lo hegemónico, desde contextos multitemporales. Las cinematografías populares dan cuenta de un proceso de negociación y resignificación de las estructuras estatales, proceso que simultáneamente evidencia diversidades y dinámicas culturales que se alejan de aquellas formas de expresión y participación institucionalizadas

Al momento de escribir estas últimas líneas, Nixon está por finalizar la filmación de *Un minuto de vida* y Fernando inició la etapa de pre-producción de *Tierra de Fuego*, tras ser rechazado, por segunda ocasión, el proyecto filmico *Chonewood*. Por su parte, Macario, aquel hombre que en su momento coadyuvó a construir una suerte de “orden paralelo”, ahora se encuentra enfermo y sigue viviendo en un barrio empobrecido de Chone; mientras que Naún, tras haberse desvinculado de una de las bandas más peligrosas del Ecuador, continúa trabajando en una actividad formal, luchando por espantar la abulia que le invade cotidianamente, según me han comentado. Chone sigue tranquilo, incluso el presidente Rafael Correa, dentro del proceso de institucionalización

estatal que se lleva a cabo en el cantón, visitó hace pocas semanas la localidad para recorrer algunas obras que están siendo edificadas en la zona. Sin duda, el presente constituye una oportunidad para intentar modificar algunas de las características históricas del cantón y la región. ¿O será que estos gestos gubernamentales, realizados al igual que en otras coyunturas tras un período profundamente anómico, se desvanecerán con el tiempo? ¿Cuáles serían los costos de ello?

Esta investigación ha buscado visibilizar lo invisibilizado, dotar de significado a lo aparentemente banal y dar luces respecto a dos temas opacos. Sin la conjugación metodológica entre la historia y la antropología, repito, esto no hubiese sido posible, sin embargo, aún queda mucha tela que cortar.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Philip (2000). 'Notas sobre la dificultad de estudiar el Estado'. En *Revista Virajes*, Año 2: 79-98.
- Alfaro, Santiago (s/f). *Peruwood: La industria del video digital en el Perú*. PUCP (Documento inédito).
- _____ (2006). 'El lugar de las industrias culturales en las políticas públicas'. En Víctor Vich (editor), *El Estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. Lima: OEI, INC, IEP Ediciones: 137-175.
- Anderson, Benedict (2000 [1983]) *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: FCE.
- Andrade, Juan Fernando (2007). "Don Maca". En *Revista Mundo Diners*. Mayo: 43-46.
- Andrade, Xavier (2001) "Homosocialidad, disciplina y venganza". En Herrera, Gioconda y Andrade, Xavier (editores), *Masculinidades en Ecuador*. Quito: FLACSO, UNFPA: 115-138.
- Alvarado, Geannine (2013). "La seguridad ciudadana en Ecuador, avances en la construcción de un concepto: estado del arte de investigaciones producidas entre los años 2005-2010". En Andreina Torres, Geannine Alvarado y Laura González, *Violencia y Seguridad Ciudadana: algunas reflexiones*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador: 105 -193.
- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Uruguay: Ediciones Trilce S.A.
- Ardévol, Elisenda (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ardévol, Elisenda; Estalella, Adolfo; Domínguez, Daniel (2008). "Introducción". En *Mediación tecnológica en la práctica etnográfica*. Cataluña: Ankulegi Antropología Elkartea: 9-30.
- Ardito, Lorena (2012). '¿Música popular o músicas populares?'. *Revista Malaidea*. No. 4. Quito: 59-80.

- Arruda, Ricardo (2009). ‘Matadores de gente – reseña de una investigación etnográfica sobre el universo social de los pistoleros y justicieros’. *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana* No 8: 41-60
- Askew, Kelly y Wilk Richard (2006). “Introduction”. En *Anthropology of media: a reader*, Askew y Wilk. Oxford: Blackwell Publishers. : 13-36.
- Augé, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Auster, Paul (2011). *El libro de las ilusiones*. Barcelona: Anagrama.
- Auyero, Javier y Berti, María Fernanda (2013). *La violencia en los márgenes. Una maestra y un sociólogo en el conurbano bonaerense*. Buenos Aires: Katz Editores
- Ayala Mora, Enrique (1996). “El Laicismo en la Historia del Ecuador”. En *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* No 8, Quito: 3-32.
- Azolea, Elena (2012). ‘La violencia de hoy, las violencias de siempre’. En *Desacatos* No 40:13-32.
- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barriga, Rafael (2010). “En el 2009 se estrenaron 23 películas ecuatorianas”. En *Fotograma Revista de cine* No 2. Quito: 6-7.
- Benjamin, Walter (2008). “Sobre el concepto de Historia”. En Benjamin Walter, *Obras*, Libro 1, Volumen 2. Madrid: Abada Editores: 304-318.
- _____ (2010). *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela Editores.
- Beverly, John (2003). “La persistencia del subalterno”. En *Revista Iberoamericana* Vol. LXIX, Núm. 203. Pittsburgh, US: 335-342.
- Bhabba, Homi K (2010). “Diseminación: tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”. En Bhabba (comp.), *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores: 385-423.

- Blanco, Oscar (2000). "Introducción". En *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*, Zubieta, Ana María, Oscar Blanco, Marcela Domine, Marcelo Gómez, Adriana Imperatore, Alicia Montes y Mariel Soriente Buenos Aires: Paidós: 17-21.
- Bosco, Juan (2014). "Chone despide a exalcalde Eliécer Bravo". *El Universo*, 20 de mayo, Editorial
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Humanidades
- _____ (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (2011). "La ilusión biográfica". En *Acta Sociológica*, núm. 56, México D. F.: 121-128.
- Buendía, Fernando (2009). "La cuestión rural en el Ecuador". Tesis para optar al título de Magíster en Sociología con mención en Política. PUCE.
- Burke, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Ediciones Akal.
- CADS y ESPOL (2012). "Perfil Territorial con Enfoque en Gestión de Riesgos del Cantón Chone". Visita 19 de febrero de 2014 en <http://bit.ly/1kKVa5Y>.
- Calvino, Ítalo (s/f). "Mundo escrito y mundo no escrito". Conferencia presentada en el marco de las "James Lectures" del Institute for the Humanities, New York University.
- Carrión, Fernando (2009). 'El sicariato: ¿Un homicidio calificado?'. *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana* 8: 7-9.
- _____ (2009a). El sicariato: una realidad ausente. *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana* 8: 29-40.
- _____ (2009b). Historia y violencia: una necesaria (de)construcción. *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana* 7: 7-13.
- Castro, Juan (2013). "26 apuntes sobre los márgenes literarios", en *Revista Chasqui*, No. 122: 59-65.

- Cedeño, Fernando (2014). "Chonewood" (guión inédito). Chone.
- CIDAP (2002). *La cultura popular en el Ecuador, Tomo IX Manabí*. Cuenca: CIDAP.
- CISMIL (2006). *Objetivos de Desarrollo del Milenio. Estado de Situación 2006. Provincia de Manabí*. Quito: AECI/CONCOPE/ONU.
- CNCINE (s/f). *El futuro del sector audiovisual en Ecuador. Propuesta para el Plan Nacional de Desarrollo*. Visita 27 de enero de 2014 en <http://bit.ly/1i4D9vT>
- CNCINE (2014). *Informe del jurado sobre proyectos no seleccionados en la 8va Convocatoria de Fondos de Fomento*. Visita 28 de julio de 2014 en <http://bit.ly/1oDGO3G>.
- Collins, Jane (2003). "Liz Claiborne incorporated: Developing a Global Production Network". En *Threads: Gender, Labor, and Power in the Global Apparel Industry*. The University of Chicago Press: 104-126.
- Córdova, Amalia (2011). "Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena". En *América Latina. Comunicación y Medios*, N. 24: 81-107.
- Corral, Byron (2012). "El Chone de ayer (VII)". *El Diario*, Octubre, 24. Editorial
- Crehan, Kate (2002). *Gramsci, culture, and anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Criollo, Fernando (2013). "Los fondos del CNCine, bajo supervisión". *El Comercio*, Mayo, 20, Sección Cultura.
- Cueva, Juan Martín (2014). "Presentación". Palabras introductorias al *Segundo Encuentro Nacional de Cine "Exhibición y Distribución en la Era Digital"* en Quito, Ecuador.
- Curran, James (2005). *Medios de comunicación y poder en una sociedad democrática*. Barcelona: Hacer Editorial.
- Chatterjee, Partha (2008). "La utopía de Anderson". En *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Lima: IEP/ CLACSO/ SEPHIS, 107-121.

- Chiriboga, Manuel (1983). “Auge y crisis de una economía agro-exportadora: el período cacaotero” En Ayala, Enrique (comp.), *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 9. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Das, Veena y Deborah Poole (2008 [2004]). “El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas”. En: *Cuadernos de Antropología Social*, No. 27: 19-52.
- Debanne, Luciano y Meirovich, Valeria (2010). El laberinto de la otredad. Sobre la propuesta de Pierre Bourdieu en torno a la cultura popular. *Anagramas*, volumen 8, N° 16: 51-71.
- De Certeau, Michel (2000). “Introducción”. En *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Editorial Cultura Libre.
- De la Fuente, Ricardo y Cedeño, Jaime (2002). *Los Tauras. Crónicas de una época violenta*. Manta: Gráficos Colón.
- De Soto, Hernando (1987). *El otro sendero: la revolución informal*. México D.F.: Editorial Diana.
- Delgado Coppiano, Andrés (1994). *Ligera pincelada histórica – monográfica de Chone*. Chone: Imprenta Colomba.
- Delgado Coppiano, Enrique (2012). *Fulgores de Chone*. Chone: Hechos Editores.
- Dickey, Sara (2013). “La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación”. En *Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. Visita 18 de agosto de 2013 en <http://bit.ly/1gnhpvc>
- Dueñas de Anhalzer, Carmen (1991). *Soberanía e insurrección en Manabí*. Guayaquil: Abya - Yala.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. México D.F.: Ediciones Era.
- Espinal, Cruz Elena (2009). “La(s) Cultura(s) Popular(es). Los términos de un debate histórico-conceptual”. *Universitas Humanística* No.67: 223-243. Visita 15 de diciembre de 2014 en <http://bit.ly/1cBogBO>
- Fabian, Johannes (1998). *Moments of freedom: anthropology and popular culture*. Londres: University Press of Virginia.

- Fernández Salvador, Carmen (s/f). “Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: de las colecciones privadas a la esfera pública”. Manuscrito en prensa.
- Ferrándiz, Francisco y Feixa, Carles (2004). “Una mirada antropológica sobre las violencias”. En *Alteridades*, volumen 14, núm. 27: 159-174.
- Foucault, Michel (1980). “Nietzsche, la Genealogía y la Historia” en *Microfísica del Poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta: 7-29.
- _____ (1999). ‘La gubernamentalidad’. En: *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós: 157-198.
- _____ (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Geertz, Clifford (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Ginzburg, Carlo (1999) [1976]. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores.
- GLEDE (2006). *Laicismo Vivo. Del feligrés al ciudadano*. Quito: GLEDE.
- Gramsci, Antonio (2000) [1975]. *Cuadernos de la cárcel, Tomo VI*. Puebla: Ediciones Era.
- Guadarrama, Horacio (1990). “Historia oral: usos y abusos”. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, núm. 9, Colima: 69-76.
- Guha, Ranahit (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.
- Goffman, Erving (2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Hannerz, Ulf (1998). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Harvey, David (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Haynes, Jonathan (2009). “Nollywood en Lagos, Lagos en las películas de Nollywood”. En *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, España.
- Hernández, Fernando (2005). “¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual?”. En *Educação & Realidade* N. 2: 9-3.
- Hernández, Óscar (2008). “Estudios sobre Masculinidades. Aportes desde América Latina”. En *Revista de Antropología Experimental* No 8. España: 67-73.
- Hidrovo, José Vidal (1996). *Chone Viejo. Tomo II*. Manta: CCE Núcleo de Manabí.
- Hidrovo, Tatiana (2011). “Los “enganchados. La formación de grupos armados en la Costa del Ecuador a inicios del siglo XIX”. En *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* No 33, Quito: 33-62.
- _____ (s/f). *Memorias de la proclama de Chone y el combate de los amarillos*. Montecristi: Centro Cívico Ciudad Alfaro.
- Hobsbawm, Eric (2002 [1983]) “Introducción”. En Hobsbawm, Eric y Terence Roger, *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- _____ (2003). *Bandidos*. Barcelona: Crítica.
- Ibarra, Hernán (1997). ‘Negación, exaltación y desencanto de las culturas populares en América Latina’. *Ecuador Debate. Pueblo o ciudadanos*. Quito: CAAP, no. 41, agosto 1997.
- Icaza, Carlos (2011). “La realidad sigue taponeada Sobre y bajo tierra”. En *La Revista*. Visita julio 9 de agosto de 2013 en <http://bit.ly/1pKtlq6>
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos Ecuador (1990), Censo.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos Ecuador (2001), Censo.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos Ecuador (2010), Censo.
- Kant, Immanuel (2011). *Crítica del juicio*. España: Editorial Espasa.

- Kearney, M. (1995). "The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism". En *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24. Visita 7 de abril de 2014 en <http://bit.ly/O6M1a0>
- Kingman Garcés, Manuel (2014). *Los trajines callejeros: memoria y vida cotidiana. Quito, siglos XIX-XX*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio y Fundación Museos de la Ciudad
- Kingman, Manuel (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO.
- Kruijt, Dirk (2009). "La evolución histórica de actores de violencia en América Latina". *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana* 7: 38-49.
- Künzler, Daniel (2009). "Sustitución de importaciones y piratería mediática. El caso de la industria nigeriana del vídeo ('Nollywood')". *Archivos de la Filmoteca, Valencia, España*, jun.
- Lahire, Bernard (2005). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Larson, Brooke (2000). *Cochabamba "Reconstrucción de una historia"*. La Paz: Editorial Plural.
- León, Christian; Alvear, Miguel (2009), *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio Editorial.
- León, Christian (2010). "Visualidad, medios y colonialidad: hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales". En *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal.
- _____ (2010a). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- León, Dayana (2008). *Imaginarios de género en Mi Recinto: programa de la televisión ecuatoriana. Mi recinto*. Tesis para optar al título de Magíster en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo. FLACSO, Sede Ecuador
- Lins Ribeiro, Gustavo (2007). "El Sistema Mundial No-Hegemónico y la Globalización Popular". *Serie Antropología. Vol. 410*: 7-23.

- Lizcano, Emmanuel (1999). “La metáfora como analizador social”. En *Empiria, Revista de metodología de Ciencias Sociales* No 2: 29-60.
- Lomnitz, Claudio. 2009. “El nacionalismo como un sistema práctico: la teoría del nacionalismo de Benedict Anderson desde la perspectiva de la América española”. En *Repensando la subalternidad: miradas críticas desde/sobre América Latina*, Sandoval Pablo (compilador). Lima: Amsterdam: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), SEPHIS: 345-389.
- Loor, Wilfrido (1969). *Manabí desde 1822*. Quito: Editorial Ecuatoriana
- Ludmer, Josefina (1984). “Las tretas del débil”. En Elena E. González (editora), *La sartén por el mango*. Río Piedras: 47-54.
- Luzuriaga, Camilo (2014). “La industria cinematográfica ecuatoriana”. Ponencia presentada en el *Segundo Encuentro Nacional de Cine “Exhibición y Distribución en la Era Digital”* en Quito, Ecuador
- Martin, Ana (2009). “Lecturas y contralecturas sobre algunos cines norteafricanos”. *Archivos de la Filmoteca, Valencia, España*, jun.
- Martín-Barbero, Jesús (2004). “Las transformaciones del mapa: identidades, industrias y culturas”. En Ramón Pajuelo y Pablo Sandoval, *Globalización y diversidad cultural. Una mirada desde América Latina*. Lima: IEP Ediciones: 348-374.
- Marrero, Adriana (2006). “La teoría del capital social. Una crítica en perspectiva latinoamericana”. En *Revista Arxius* No 14, Montevideo: 73-89.
- Mauss, Marcel (2007 [1954]). “Los dones y la devolución de dones”. En Paul Bohannan y Mark Glazer, *Antropología. Lecturas*. Madrid: Mc Graw Hill: 277-280.
- Monsivais, Carlos (1988). “Instituciones: la cursilería”. En Carlos Monsivais, *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- _____ (2013). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Morgan, Lynn (1987). “Dependency Theory in the Political Economy of Health: An Anthropological Critique”. En *Medical Anthropology Quarterly*: Vol. 1: 131-154.

- Mosquera, Gerardo (1999). "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural". En *Horizontes del arte latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro (ed.), Madrid: Editorial Tecnos.
- Ojeda, Lautaro (2010). *Violencia, Delincuencia e Inseguridad en el Ecuador*. Quito: UNAP.
- Ong, Walter (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pajuelo, Ramón (2004). "Identidades en Movimiento. Tiempos de globalización, procesos sociopolíticos y movimiento indígena en los países centroandinos". En *Colección Monografías, N° 3*. Caracas. Visita 15 de julio de 2014 en <http://bit.ly/1kWCqSK>
- Pajuelo, Ramón y Sandoval, Pablo (2004). *Globalización y diversidad cultural: una mirada desde América Latina*. Lima: IEP.
- Paz y Miño, Juan (2011). "La época cacaotera en Ecuador". *Boletín del Taller de Historia Económica PUCE No. 3*. Visita 10 de febrero de 2014 en <http://bit.ly/1kgCAQy>
- Peris, Jaume (2009). "Sueño y pesadilla de la modernización urbana. Relatos y estéticas de la violencia en los vídeos nigerianos". En *Archivos de la Filmoteca, Valencia, España*, jun.
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Pólit, Manuel (1983). *La Provincia de Manabí y sus Cantones. Primer Tomo*. Portoviejo: Editorial Cosmos.
- Pontón, Daniel (2009). "Sicariato y crimen organizado: temporalidades y especialidades". En *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana* 8: 10-19.
- Poole, Deborah (2000). *Visión raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En Walter Mignolo (comp.), *Capitalismo y geopolítica del*

conocimiento. *El eurocentrismo y la filosofía de la liberación al debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo: 117-131.

Quintero, Rafael y Silva, Erika (1998). *Ecuador: una nación en ciernes, Tomo III*. Quito: Abya Yala.

Rampley, Matthew (2005). “La cultura visual en la era poscolonial: el desafío de la antropología”. En *Estudios Visuales* 3: 185-212.

Reascos, Alonso (2013). “Comentario”. Disponible en <http://bit.ly/1IP6PNv>, visitado en junio, 18 de 2014.

Richard, Nelly (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Rivadeneira, Lucía (2013). *Los Montubios: sujetos étnicos en construcción*. Tesis para optar al título de Magíster en Ciencias Sociales con mención en Sociología. FLACSO, Sede Ecuador.

Roncagliolo, Rafael (1996). “La integración audiovisual en América Latina: Estados, empresas y productores independientes”. En *Culturas en globalización. América Latina – Europa – Estados Unidos: libre comercio e integración*, García Canclini, Néstor (comp.). Caracas: CNCA, CLACSO, Editorial Nueva Sociedad.

Roseberry, William (2000). “Hegemonía y lenguaje contencioso”. En *Aspectos cotidianos de la formación del estado. La revolución y la negociación del mando en el México moderno*, Joseph Gilbert y Nugent Daniel (comp.) México D.F.: Ediciones Era.

_____ (2000a). “Cuestiones agrarias y campos sociales”. En *Memoria No. 8*. Quito: Marka Instituto de Historia y Antropología Andinas: 65-86.

Saad, Pedro (2005). *La caída de Lucio: corajudos, jóvenes y forajidos*. Quito: Editorial El Conejo.

Salman, Ton, Eduardo Kingman y Anke van Dam (1999). “Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo”. En *Antigua modernidad y memoria del presente. Cultura urbana e identidad*, Salman, Ton y Kingman, Eduardo (ed.) Quito: FLACSO.

- Sanabria (2004), “Los no-lugares del amor en la ciudad: Una aproximación etnográfica a las salas X de Medellín”. En *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 18. Antioquia: 116-131.
- Sanhueza, Ricardo (1996). “Etnomedicina en la provincia de Manabí”. En *La medicina tradicional ecuatoriana*. Quito: IOA, Abya Yala, BCE.
- Santillán, Alfredo (2008:19). “Escenarios de la violencia urbana”. En Jenny Pontón y Alfredo Santillán (comp.), *Seguridad Ciudadana: escenarios y efectos*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador: 19-22.
- Santos, Lidia (2001). *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Editorial Latinoamericana.
- Sassen, Saskia (2011). *La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera*. Visita 5 de Junio de 2013 en <http://bit.ly/1qzkrRM>
- Schlenker, Alex (2009). “Narcotráfico, narcocorridos y narconovelas: la economía política del sicariato y su representación sonora-visual”. En *Urvio, Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana* 8: 75-87
- _____ (2012). *Se busca. Indagaciones sobre la figura del sicario*. Quito: UASB y CEN.
- SENPLADES (2013). *Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017*. Quito: SENPLADES
- Serrano, Jorge Luis (2007). “Una cierta tendencia del cine ecuatoriano”. En Eduardo Ángel Russo (comp.), *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós: 169-188.
- _____ (2014). “Presentación”. Palabras introductorias al *Segundo Encuentro Nacional de Cine “Exhibición y Distribución en la Era Digital”* en Quito, Ecuador.
- Sommer, Doris (1993). “Borrón y cuenta nueva: comienzos tardíos y (t)razas tempranas en Enriquillo, Tabaré y Cumandá”. En Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica: 300-331

- Suescún, María (2002). “Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad”. En *Desafíos de la Transdisciplinariedad*, Flórez, Alberto y Millán, Carmen (Comp.) Bogotá: Centro Editorial Javeriano: 188-205.
- Taylor, Charles (2001). *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, John B (1998). *Los medios y la modernidad*, Paidós, Barcelona.
- Torres, Galo (2009). “Ecuador Bajo Tierra: los límites de la incorrección”. En *Revista de cine Ochoymedio* No. 100, Quito-Ecuador. Diciembre.
- UNESCO (2000). Cine: “Encuesta sobre los sectores cinematográficos nacionales”. Visita 9 de marzo de 2014 en <http://bit.ly/1nivjUX>
- Vergara, Juan (2005). *Palabra y Poder en los Relatos de Bandidos. Tauras en Manabí*. Manta: CCE Núcleo Autónomo de Manabí
- Wanderley, Fernanda (2009). “Prácticas estatales y el ejercicio de la ciudadanía: encuentro de la población con la burocracia”. En *Íconos* No 34, Quito: 67-79.
- Wolf, Eric (1997) [1982]. *Europa y la gente sin historia*. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Zambrano, Carlos (2007). *El subdesarrollo de una economía periférica en el capitalismo mundial: el caso de Chone*. Quito: La Tierra.
- Zamorano, Gabriela (2009). “Intervenir en la realidad: usos políticos del video indígena en Bolivia”. En *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 45, Núm. 2: 259-285.
- Zubieta, Ana María, Oscar Blanco, Marcela Domine, Marcelo Gómez, Adriana Imperatore, Alicia Montes y Mariel Soriente (2000). *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

DOCUMENTOS

- Decreto Ejecutivo No. 1573 (2009). “Reglamento a la Ley sobre armas, municiones, explosivos y accesorios”. Publicado en Registro Oficial 529 de 16 de Febrero del 2009.
- Editorial (2006). “¿Qué está sucediendo en Chone?”. Agosto.
- El Diario (2001). “Jairo Proaño mandaba en el norte”. Abril, 30. Sección Panorama / Crónica.
- El Diario (2008). “Policías del GAO investigados”. Junio, 6. Sección Panorama / Crónica.
- El Diario (2008). “El Ministerio de Gobierno inicia plan contra sicarios”. Agosto, 1. Sección Chone.
- El Diario (2008). “‘Los Intocables’ de grupos especiales harán una ‘limpieza’”. Octubre, 24. Sección Manta.
- El Diario (2010). “Los Choneros la piedra en el zapato de la Policía”. Junio, 16. Panorama Crónica.
- El Diario (2010). “‘Fito’ acusa a la Policía”. Septiembre, 9. Sección Panorama / Crónica.
- El Diario (2012). “Manabí es lugar de origen de la trata de personas”. Septiembre, 2. Sección Manabí
- El Diario (2013) “Capturan a Jorge Luis Zambrano, líder de ‘Los Choneros’”. Noviembre, 18. Sección Policiales.
- El Diario (2014). . “Endurecen lucha contra chulqueros”. Febrero, 2014. Sección Manabí.
- El Diario (2014). “Eliécer Bravo, exalcalde de Chone, será sepultado este martes”. Mayo, 19. Sección Actualidad
- El Universo (2008). “Muertes violentas son secuelas de las disputas políticas”. Abril, 28. Sección Seguridad
- El Universo, (2008). “‘Choneros’ reclutan a asesinos”. Junio, 23. Sección Sucesos.
- La Hora (s/f). “La Policía censura la actuación de los jueces”.

El Universo (2011). “Los Choneros, banda narco con 10 años de sembrar el terror”. Octubre, 16. Informe.

Estadísticas de delitos en Chone 2010 – junio 2014. Ministerio del Interior (2014).

Índice de asesinatos/homicidios en Chone 2010 – junio 2014. Ministerio del Interior (2014).

Informe 0116-2014-DEVIF-CHONE (2014). DEVIF Chone.

La Hora (2014) “Falleció el amigo del pueblo”. Mayo, 20. Sección Ciudad.

Ley de Fomento al Cine Nacional (2006). Quito: Registro Oficial.

ENTREVISTAS

Agustín Bermúdez, abril, 2014.

Cantos, mayo, 2014.

Carlos (seudónimo), mayo, 2014.

César Velázquez, mayo, 2014.

Elvis Fletcher, abril, 2014.

Enrique Delgado Coppiano, mayo, 2014.

Fernando Cedeño, marzo – mayo, 2014.

Fernando Flores de Valgas, abril, 2014.

José Luis Garcés, abril, 2014.

Julio Arteaga, mayo, 2014.

Macario (seudónimo), mayo, 2014. .

Naún (seudónimo), abril, 2014.

Nelson Solórzano, abril, 2014.

Nixon Chalacamá, marzo – mayo, 2014.

Raúl (seudónimo), abril, 2014.

Xavier (seudónimo), mayo, 2014.

Yuri, abril, 2014.

Zambrano (seudónimo), abril, 2014.

CII001, mayo, 2014.

CII002, abril, 2014.
EIV001, mayo, 2014.
EIV002, mayo, 2014.
EIV003, mayo, 2014.
EIV004, mayo, 2014.
EIV005, abril, 2014.
EIV006, mayo, 2014.
EV001, 2014, abril, 2014.

MATERIAL AUDIOVISUAL Y SONORO

Cedeño, Fernando y Chalacamá, Nixon (1994). *En busca del tesoro perdido*.
Cedeño, Fernando y Chalacamá, Nixon (2000). *Avaricia*.
Cedeño, Fernando y Cedeño, Carlos Quinto (2004). *Barahúnda en la montaña*.
Cedeño, Fernando (2004). *Sicarios Manabitas*.
Cedeño, Fernando (2012). *Ángel de los sicarios*.
Cedeño, Jaime (2001). *El Taura vive* (versos populares).
Chalacamá, Nixon (1994). *Masacre en el Bejuco*.
Chalacamá, Nixon (1995). *Potencia Blanca*.
Chalacamá, Nixon (1998). *El destructor invisible*.
Chalacamá, Nixon (2008). *Tráfico y secuestro al Presidente, 2008*.
Chalacamá, Nixon (2012). *Los Raidistas*.
Chalacamá, Nixon (2014). *Un minuto de vida*.