

ECUADOR

Debate

100


 caap
40
años


Quito/Ecuador/Abril/2017

Cuestiones de cultura popular

Situación de la Economía ecuatoriana y desafíos del nuevo Gobierno

Conflictividad socio política:
Noviembre 2016-Febrero 2017

Cien números de *Ecuador Debate*: un análisis de sus temas centrales

Sin nuestras propias revistas académicas latinoamericanas seríamos mudos

Repensar lo agrario. Un compromiso permanente en *Ecuador Debate*

Antropología: Ecuador no Debate

Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX

Prácticas artísticas contemporáneas y cultura popular

La irrupción del 'otro'. Economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales

El *Boom* de la tecnocumbia en el Ecuador

El Divino Niño en Quito. Transferencias culturales, apropiaciones religiosas y disputas sociales

Vulnerabilidad de la agricultura familiar y de los territorios rurales en los Andes ecuatorianos. Un análisis desde la provincia del Azuay

Campo del poder en Ecuador y su reconfiguración por el Gobierno de Alianza País

El *macho sabio*. Racismo y sexismo en el discurso sabatino de Rafael Correa



ECUADOR DEBATE 100

Quito-Ecuador • Abril 2017

PRESENTACIÓN / 3-7

COYUNTURA

- Situación de la Economía ecuatoriana y desafíos del nuevo Gobierno / 9-27
Wilma Salgado Tamayo
- Conflictividad socio política: Noviembre 2016-Febrero 2017 / 29-34

A PROPÓSITO DEL No. 100

- Cien números de *Ecuador Debate*: un análisis de sus temas centrales / 35-43
Lama Al Ibrahim
- Sin nuestras propias revistas académicas latinoamericanas seríamos mudos / 45-60
Eduardo Gudynas
- Repensar lo agrario. Un compromiso permanente en *Ecuador Debate* / 61-74
Víctor Bretón Solo de Zaldívar y Javier Martínez Sastre
- Antropología: Ecuador no Debate / 75-80
Xavier Andrade

TEMA CENTRAL

- Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX / 81-98
Hernán Ibarra
- Prácticas artísticas contemporáneas y cultura popular / 98-116
Manuel Kingman
- La irrupción del 'otro'. Economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales / 117-131
Juan Pablo Pinto
- El Boom de la Tecnocumbia en el Ecuador / 133-152
Ketty Wong
- El Divino Niño en Quito. Transferencias culturales, apropiaciones religiosas y disputas sociales / 153-165
Santiago Cabrera Hanna

DEBATE AGRARIO-RURAL

- Vulnerabilidad de la agricultura familiar y de los territorios rurales en los Andes ecuatorianos. Un análisis desde la provincia del Azuay / 167-177
Nasser Rebai

ANALISIS

- Campo del poder en Ecuador y su reconfiguración por el Gobierno de Alianza País / 179-195
Pierre Gaussens
- El macho sabio. Racismo y sexismo en el discurso sabatino de Rafael Correa / 197-211
María Paula Granda

RESEÑAS

- Crónica de los andes. Memorias del "otro" / 213-216
- Los neo-indios. Una religión del tercer milenio / 217-220
- El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica / 221-222

La irrupción del 'otro'. Economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales

Juan Pablo Pinto¹

Tras problematizar los debates epistemológicos en torno a las culturas populares, este artículo analiza la irrupción y rearticulación de repertorios simbólicos populares en el marco de las innovaciones tecnológicas del capitalismo y de los silenciamientos provocados por la modernidad-colonialidad. Mediante una aproximación etnográfica a la economía audiovisual popular de Chone (Ecuador) y a los procesos de violencia que se han vivido en esta localidad, muestra cómo un conjunto de películas populares han visibilizado memorias sin archivo. Estas memorias, que no han tenido asidero en la palabra escrita, se han trasladado de un régimen oral a un régimen escópico, sin que ello suponga un proceso de sustitución o reemplazo.

Apuntes pre-textuales

Lo popular es un significante flotante que solo puede ser fijado provisionalmente dependiendo del conjunto de relaciones de dominio que se tejen a su alrededor. De hecho, la relevancia decisiva que se le ha atribuido por su rol en la reproducción, impugnación o negociación simbólica de las desigualdades y asimetrías de poder, provocó la edificación de arquitecturas teóricas que, con sus variaciones y traducciones, han tenido una larga tradición en los estudios latinoamericanos.

Una breve y arbitraria genealogía del concepto muestra varios puntos de inflexión en los modos de entender lo popular. Desde el dialogismo con su apuesta por la influencia recíproca y relacional entre la cultura oficial y la cultura popular, y su análisis de los gestos

que buscan suprimir las prácticas “espurias” de los comunes (Bajtín, 2003; Ginzburg, 1999), pasando por las articulaciones históricamente situadas y conflictivas entre grupos hegemónicos y subalternos, y el énfasis gramsciano en el sentido común como espacio donde se ejerce el consenso, pero también a partir del cual se pueden estructurar nuevas relaciones sociales y simbólicas (Gramsci, 2000), o la homología estructural, que entiende que la reproducción de desigualdades sociales va de la mano de la dominación y distinción simbólicas (Bourdieu, 1998), así como el omnivorismo, que propone desanclarse de la estructura social, pues el origen socioeconómico ya no determinaría las preferencias de las élites y las clases populares (Peterson, 1996), hasta llegar a la hibridación, que en su versión más co-

1. Mg. en Antropología e Investigador del Departamento de Estudios Políticos de FLACSO Ecuador. Actualmente cursa una Especialización en Epistemologías Críticas dictada por CLACSO y la Universidad de Coimbra (Portugal). Correos electrónicos: jpinto@flacso.edu.ec / juappintov@gmail.com.

nocida, sobre todo en América Latina, celebra las interacciones entre lo culto, lo masivo y lo popular, y postula al bricolaje y al mutuo saqueo entre culturas como estrategias para entrar y salir de una modernidad periférica (García Canclini, 1989), son enfoques que muestran un debate histórico y epistémico, permeado de forma imperceptible por cargas ideológicas, que es preciso recuperar en un marco donde lo popular se ha convertido en un operador semántico vacío.

Lo cierto es que en América Latina, entre exaltaciones y desencantos, la cultura popular ha estado presente como campo analítico desde 1960. Sin embargo, todo daría cuenta de que la sentencia de García Canclini, obturó temporalmente un debate con una rica trayectoria en el continente, pues parecería que desde el final del siglo XX e inicios del XXI, hubo un cambio en las geopolíticas de conocimiento que marcó el viraje desde la categoría 'popular' hacia la categoría de 'subalternidad'.²

Si bien lo popular y lo subalterno pertenecen a dos grandes tradiciones analíticas adscritas a geografías y genealogías conceptuales distintas, esta aparente oscilación epistémica permite identificar rasgos comunes en los modos de entender estos sustantivos críticos: 1) lo popular y lo subalterno estarían inmersos en condiciones materiales, objetivas e históricas, que les asignan un lugar su-

bordinado en la estructura social; 2) estarían definidos por su carácter relacional, es decir, por sus interacciones con las formaciones hegemónicas; 3) estarían atravesados por conflictos y pugnas, entre sí y con las élites; 4) se caracterizarían por la interseccionalidad entre clase, edad, género y ubicación geográfica, lo que daría cuenta de su carácter heterogéneo; 5) serían formaciones históricas pero también posicionales, por tanto mutarían con considerable dinamismo; 6) admitirían puntos liminales y fronteras con las formaciones de élite, es decir, ciertos usos recíprocos, así como tácticas y maniobras de apropiación.³ Si se da por cierta la "definición de lo popular entendido como subalterno" (Alabarces y Añón, 2016), es posible comprender las filiaciones teóricas, las preocupaciones compartidas y las reflexiones complementarias, ya que ambas nociones darían cuenta de formaciones sociales, económicas y simbólicas marcadas por la relacionalidad, la desigualdad, la historicidad, la heterogeneidad, el poder, el conflicto y la colonialidad.

En consonancia o de forma paralela a estas derivas teóricas, en América Latina, desde 1980 con los trabajos sobre mediaciones y usos populares de lo masivo de Martín Barbero y García Canclini, hasta la actualidad, con los estudios sobre consumos culturales y desigualdades sociales en el Cono Sur,⁴ o los trabajos críticos sobre las representacio-

2. Este cambio se explicaría por: 1) la paulatina importancia y visibilidad que adquirieron los estudios sobre raza y colonialidad del poder en América Latina desde los años sesenta; 2) el "giro lingüístico" de las ciencias sociales registrado desde la segunda mitad del siglo XX; 3) la influencia de la crítica poscolonial y de los Estudios Subalternos Sudasiáticos en varias geografías signadas por el colonialismo; 4) el surgimiento y declive de los Estudios Subalternos Latinoamericanos durante los años noventa; y, 5) el proceso de constitución del Grupo Modernidad/Colonialidad y el conocido "giro decolonial" de inicios de siglo XXI.

3. Para una discusión detallada sobre las filiaciones entre lo popular y lo subalterno revisar Alabarces y Añón (2016), "Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares". En: *Versión. Estudios de comunicación y política*. No. 37, pp. 13-22.

4. Ver Modesto Gayo (2011) o Ana Wortman, et. al. (2015).

nes, las economías simbólicas y los cruces entre lo culto y lo popular en Ecuador,⁵ han persistido los análisis sobre los (des)encuentros entre las industrias culturales y las culturas populares.

Esta persistencia no hubiese sido posible sin la comprensión de que los productos de las industrias culturales son más que estructuras ideológicas (Sunkel, 1999), pues con ello se rebasó el análisis textualista y se dio un giro antropológico que focalizó su atención en las estrategias de resignificación y negociación con contenidos simbólicos, en las tácticas de apropiación y uso, y en la reestructuración de sociabilidades e imaginarios suscitada por las interacciones entre las industrias culturales y los regímenes de sentido populares.

Sin embargo, se han analizado escasamente los procesos creativos que, gracias al abaratamiento de la tecnología digital y de los dispositivos de producción y reproducción técnica de imágenes, han vehiculado racionalidades y sensibilidades de sectores marginados material y simbólicamente en sociedades poscoloniales, que no han tenido asidero –salvo mediante actos de ventriloquía– en las narrativas político-culturales de los Estados Nación, y que forman parte de economías simbólicas populares. Estos procesos han sido conocidos como cinematografías del tercer mundo, cine guerrilla, cine popular o videografías bajo tierra. No obstante, independientemente de su denominación, dan cuenta de un mundo al revés, donde las tecnologías audiovisuales, empleadas tradicionalmente por instituciones de producción simbólica (academia, política, medios e industrias culturales),

como mecanismos para documentar, representar, producir y recrear alteridades, llegan a las manos de aquellos que han sido históricamente sujetos/objetos de representación.

Este artículo aborda estos procesos y mediante el análisis de la economía audiovisual popular de Chone, un cantón de la provincia de Manabí en la costa ecuatoriana, muestra cómo estas prácticas audiovisuales, pueden realizar interpelaciones teóricas, metodológicas y epistémicas a los estudios sobre las culturas populares, en el marco de las innovaciones tecnológicas del capitalismo.

Economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales

En los años noventa del siglo pasado, tras la saturación del mercado tecnológico interno chino, se dio una exportación masiva de dispositivos de grabación y reproducción de imágenes (Alfaro, 2013), hacia varias regiones del mundo, como África, el Sudeste Asiático y Sudamérica. Esto permitió el surgimiento paulatino de un vasto universo audiovisual popular adscrito a periferias geográficas (Nigeria, India, Ecuador, Perú, Bolivia), y simbólicas (desde los acervos culturales poscoloniales de indígenas, negros, montubios), que es realizado por autodidactas y que se caracteriza por su alejamiento forzoso de los circuitos convencionales de producción, circulación, distribución y exhibición de películas. Elaborado con bajos presupuestos, apoyado en esfuerzos individuales y colaborativos, y sin ser reconocido plenamente por las instituciones y los ‘cánones culturales’, este universo audiovisual ha puesto en escena

5. Ver Manuel Kingman, (2012) o el Dossier sobre Cultura Popular en *Malaidea* No. 4 (2012).

una serie de estrategias, éticas y estéticas populares, que se han movido en un andarivel paralelo al sector económico formal y a su cadena de valor de bienes simbólicos.

La emergencia de estas economías audiovisuales se inscribe en una globalización popular que constituye, como afirma Gustavo Lins Ribeiro (2007), un amplio entramado comercial y cultural de unidades geográficamente dispersas por el globo, en ocasiones basadas en sistemas de parentesco y etnicidad, que están interconectadas a través de flujos de información, personas, mercancías y capital. Esta globalización popular es el resultado sistémico y sistemático de las profundas desigualdades del capitalismo global y de la modernidad colonial, pues al no poder contener ni material ni simbólicamente a grandes capas de la población, estas han irrumpido de forma legítima en la disputa por el control de significantes y han profanado campos revestidos de sacralidad, como el cinematográfico.

Si bien la dinamización económica que han provocado estos procesos no ha sido menor,⁶ una gran cantidad de análisis se han enfocado en su capacidad para interpelar y negociar con las "formaciones nacionales de alteridad" (Segato, 2007). Se ha dicho, por ejemplo, que la tecnología promovió nuevas formas de comunicación, debido a la producción y difusión de videografías –comunitarias, de registro, de espectáculo, de contra información– para la educación, la cultura y el desarrollo (Roncagliolo, 1996); se ha afirmado que grupos subalternos han utilizado la tecnolo-

gía para visibilizar sus conflictos (Zamorano, 2009), fortalecer formas de identificación (Córdova, 2011), y desarrollar estrategias de autorepresentación y supervivencia a nivel nacional y global (Appadurai, 2001). Se ha señalado que estas prácticas despliegan gustos y estéticas que se contraponen a las de las élites y el Estado (Pinto, 2012; Alfaro, 2013) y que es preciso pensarlas como narrativas documentales o de ficción que negocian la presencia de la *diferencia* en el tejido social de un país (Martín, 2009). Queda claro que estas economías simbólicas populares son una disonancia dentro del macrocosmos social porque dan cuenta de aquello que de distintas formas ha buscado ser silenciado, negado o borrado de la historia.

Desde que en 2009 fueran "descubiertas" para los círculos académicos y cinematográficos ecuatorianos a través de la investigación Ecuador Bajo Tierra (León y Alvear, 2009), estas audiovisuales han fluctuado entre el rechazo y la celebración, entre la 'rusticofilia' y 'rusticofobia' –esos entusiasmos o aversiones letrados e ilustrados que las idealizan o las condenan–, mostrando que "el saber sobre lo popular está ligado a un poder que lo autoriza" (De Certeau, 1974:49).

Respecto a ellas se ha dicho que "bodrios son bodrios y pueden salir del primer, segundo y tercer mundo" (Icaza, 2011), y 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). A quienes han realizado estos bienes simbólicos se los ha llamado 'Tarantino Ecuatoriano' o 'Spielberg

6. La industria del cine popular se basa en estructuras y redes informales que han facturado decenas de millones de dólares en la India y 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.

Puruhá', evidenciando su exotización y ridiculización. De igual manera, olvidando que hablar de cultura popular implica hablar de las fuerzas que buscan suprimirla, se ha propuesto con cierto romanticismo una "geoestética" que reivindicque en el campo del cine el valor intraducible de la diferencia (León y Alvear, 2009), omitiendo de esta forma la permanente diferenciación jerárquica de clase, raza y género que atraviesa la valoración de bienes simbólicos y su cumbiendo así al discreto encanto de la ideología liberal de la diversidad.

Lo cierto es que, la investigación Ecuador Bajo Tierra (EBT), "sacó a la luz" ese universo fílmico marcado por éticas, imaginarios, técnicas y estéticas populares, ese repertorio simbólico oculto y quizá reprimido por esos pocos individuos "claramente privilegiados por su origen social, su educación, su condición económica y sus vinculaciones políticas", que han estado a cargo de la producción fílmica en el país, pues el cine ecuatoriano "es castellano, urbano europeizado y anglo norte americanizado. No es kichwa, no es shuar, no es afroecuatoriano" (Luzuriaga, 2014).

Si bien la Costa ecuatoriana ha sido la región donde más han proliferado las cinematografías y economías simbólicas populares, Chone, un cantón agro ganadero de la provincia de Manabí, se ha posicionado desde 1994 como el epicentro de decenas de cortos, medios y largometrajes de ficción que han sido acogidos y aceptados por un público amplio y heterogéneo a nivel local, nacional e incluso internacional. Este proceso, lejos de explicarse completamente por la globalización tecnológica, ha to-

mado forma a partir de una serie de actores, espacios y contextos insuficientemente estudiados en Ecuador, pero que han dejado su huella indeleble en las cinematografías ¡100% choneras!, tal como son conocidas y también promovidas por sus realizadores.

Cine y sociedad en Chone

Durante el siglo veinte, en América Latina el cine constituyó "un fenómeno cultural en su sentido amplio –antropológico– de efectos profundos" (Monsiváis, 2013:160), pues moduló comportamientos y produjo subjetividades, como si fuera un gran ritual individual y colectivo. Chone no fue la excepción a este proceso, ya que desde 1930 hasta el primer quinquenio de 1990, las salas de cine constituyeron prácticamente los únicos espacios de socialización masiva y nocturna a nivel cantonal. Fueron puntos de encuentro donde se difuminaban momentáneamente las fronteras simbólicas entre los caciques locales y los empobrecidos jornaleros, lugares en los que las imágenes coadyuvaban a construir sociabilidades marcadas por transacciones simbólicas entre una cultura prácticamente campesina y las gestualidades, narrativas e imaginarios que se proyectaban en la gran pantalla. De esos escapes solo quedan ecos, ya que en su lugar, al igual que en otros sitios de Ecuador y Latinoamérica, ahora se erigen templos comerciales o religiosos.

Los cines locales fueron espacios que construyeron identificaciones, en los que se gestó parte de la historia política del cantón y donde se produjeron mediaciones,⁷ entre los repertorios simbólicos de la industria cultural y los códigos

7. Un ejemplo de las mediaciones fue el impacto del cine mexicano en la sociedad chonera en lo que respecta al afianzamiento del machismo. Si bien en Chone la organización social se estructuró alrededor de la figura del cacique paterno

tradicionales de una sociedad campesina. Estas conexiones culturales transnacionales calaron hondo en un contexto de baja escolaridad y analfabetismo funcional, ya que se filtraron en la cotidianidad de una cultura prácticamente rural que, iría migrando hacia el pequeño centro urbano y en la que el cine operó como mecanismo que permitía salir, de forma imaginaria, del aislamiento.

Con el tiempo los cines locales ampliaron su oferta temática y a las salas arribaron filmes de artes marciales, westerns, películas de acción y ciencia ficción, es decir, un conjunto de bienes simbólicos considerados sin aura que, junto a otros productos culturales "es-purios" –como las telenovelas mexicanas y melodramas con su sentimentalismo y melodrama, así como las historietas de Kaliman o Águila Solitaria–, fueron inicialmente los referentes simbólicos de Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá, quienes se han dedicado desde 1994 a actuar, producir y dirigir estas cinematografías populares.

Hasta finalizar la década de 1960, la cultura visual en Chone y sus cantones aledaños giró en torno a la gran pantalla. Al igual que en otras ciudades de Ecuador y América Latina, estos espacios de exhibición y consumo cultural fueron reemplazados paulatinamente por la televisión, el betamax, el VCD, el DVD, la televisión por cable y el in-

ternet, es decir, un conjunto de dispositivos de reproducción técnica de imágenes que modificaron las formas y espacios de consumo audiovisual, trasladándolos de lo público a lo privado, de lo colectivo a lo individual.

En los años noventa, al contrario de lo sucedido en los principales centros urbanos del país,⁸ los cines locales cerraron sus puertas, no obstante, la ruina de esa edad dorada marcó el tránsito de la exhibición cinematográfica a la producción de películas populares. Mientras esto sucedía en el cantón, durante la misma década en Ecuador y en gran parte del continente se agudizó la desproporción entre la reducida capacidad de producción nacional y la ingente importación de bienes audiovisuales,⁹ lo que muestra que estas prácticas populares fueron desde entonces un impulso desde abajo hacia arriba que ha buscado fisurar esa tendencia global hacia la verticalidad entre productores y consumidores de cine.

Apuntes sobre una economía audiovisual popular

Hablar de economía audiovisual supone identificar tres principios: 1) Individuos, instituciones y tecnologías que producen las imágenes; 2) Canales por donde circulan los objetos visuales; y, 3) Los sistemas culturales a partir de los cuales las imágenes se aprecian e in-

y se gestó en torno a una organización productiva jerárquica por la división sexual del trabajo, todo daría cuenta de que hubo un proceso de interacción simbólica con las narrativas audiovisuales del cine mexicano, que incidió en la masificación y consolidación de una masculinidad hegemónica que ya preexistía. Este proceso empezó en la década de 1940 y se dio por las similitudes simbólicas entre los filmes y lo que acontecía a nivel local al salir de la sala oscura: la figura del charro mexicano similar a la del montubio manabita, dos culturas enraizadas en el campo, las semejanzas entre elementos identitarios como los sombreros, las armas y los caballos, entre otros.

8. Las salas de cine de los principales centros urbanos de Ecuador también entraron en crisis en esta coyuntura, sin embargo, lograrían reinventarse en las cadenas de salas múltiples de algunos *malls*. En Chone, como en otros espacios periféricos, no se dio tal rearticulación y los cines locales desaparecieron.
9. 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 comerciales.

terpretan (Poole, 2000:18). Desde esta perspectiva se entiende integralmente la conexión entre las (auto)representaciones y los variados sistemas discursivos en los que a estas se les asigna un valor, pues al comprender los modos en los que estas se producen, circulan, exhiben, consumen y poseen, se hilvana, en un marco de asimetrías de poder, lo que está dentro y fuera del encuadre.

En el caso de Chone, gracias a las videocámaras que llegaron al cantón de la mano de migrantes retornados de Estados Unidos, aquellos consumidores culturales se convirtieron en un segundo momento en fabricantes astutos que comenzaron a escenificar historias con tintes locales, simulando y traduciendo frente a una cámara lo visto en la gran pantalla. Desde entonces, quienes producen, dirigen y actúan en los filmes son electricistas, finqueros, profesores, madereros, mecánicos, choferes, comerciantes, es decir, parte de una clase popular local heterogénea, sin ningún conocimiento técnico y académico en cuestiones fílmicas, pero que desplegó una serie de tretas subalternas para suplir carencias y burlar impedimentos estructurales, tretas que han sido el fetiche exótico de una cultura letrada que ha sobreestimado “el grado en el que la lucha contra la adversidad resulta más estimulante que deprimente” (Haynes, 2009:74).

La primera película chonera circuló, se exhibió y consumió en los desaparecidos cines locales, sin embargo, al pasar los años esta economía audiovisual popular se reconfiguró por el surgimien-

to y proliferación de la “piratería”, pues significó que la circulación de estas narrativas se ramifique hacia otras localidades y que la exhibición y consumo oscilaran, como se ha dicho, de lo colectivo a lo individual. Estos cambios impactaron en las formas de producción y financiarización audiovisual local, ya que al no recuperar el poco dinero invertido con la venta de entradas al cine, habría que recurrir a esfuerzos colaborativos, reciprocidades, préstamos y donaciones, pero también se buscaría articular a sujetos con una privilegiada posición en la estructura socioeconómica local, provincial o nacional, que quisieran invertir y participar en las cinematografías populares para así, bajo el principio de quien más aporta tendrá un mayor protagonismo, permitirles trasladar, en un juego de cooptación mutua, su dominio material a un plano simbólico.¹⁰

Al no tener cabida en los circuitos de circulación y espacios de exhibición convencionales, la piratería –inserta en un vasto mercado informal que muestra las desigualdades sistémicas del capitalismo neoliberal–, si bien constituye un medio de subsistencia de grandes capas populares y coadyuva a democratizar el acceso a bienes culturales, les trajo a los productores populares pocos réditos económicos, aunque paradójicamente les dio un prestigio insospechado que permitió “desparroquializar” su actividad.

Desde 1994, hasta la actualidad, han visto la luz *Masacre en el Bejuco* (Chalacamá, 1994), *En busca del tesoro per-*

10. 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 sobre todo por Nixon Chalacamá. Con regularidad aparecen en roles protagónicos o antagonísticos donde despliegan la autoridad que a menudo poseen fuera de las películas. En cierto modo, con ello buscan expandir su capital simbólico en los sectores populares que consumen estas producciones audiovisuales.

dido (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 Quintero Cedeño, 2004), *Ángel de los sicarios* (Cedeño, 2012), *Los Raidistas* (Chalacamá, 2012), y *Un minuto de vida* (Chalacamá, 2017, en proceso de edición). Muchas de estas películas han escenificado y reflejado un microcosmos atravesado por distintas formas de violencia (política, simbólica, social, delictiva, estructural). De hecho, en un contexto donde para las generaciones más antiguas la palabra aún es una forma de escritura, un habitante de la localidad condensó una percepción colectiva al decir que "lo que pasó en Chone lo sacaron en cine" (E001, 2014), y este juicio es literal.

De aquí que, los procesos locales de significación realizados por personas que de una forma u otra han convivido o padecido algún tipo de violencia, conciben a las cinematografías como ex-memorias que trabajan sobre las huellas del pasado, pero también como mecanismos que pueden llamar la atención de las autoridades sobre problemas cantonales. Solo en menor medida los filmes han despertado lecturas oposicionales a nivel local, y esto no porque nieguen los temas abordados, sino debido a la preocupación de que las películas populares, junto a los medios de comunicación, reproduzcan un estigma social y territorial que en distintas coyunturas, ha convertido a los choneros y chone-ras en sujetos desacreditables y sospechosos por proceder de un espacio considerado "anómico".

En 2009, con la mediación letrada realizada por EBT, se rearticuló nueva-

mente esta economía audiovisual popular. Uno de los cambios más notorios fue la inserción esporádica de estos productos culturales, mediante la estrategia de la "folklorización", en espacios urbanos alternativos de circulación, exhibición y consumo cinematográfico. Por otro lado, se produjo el (des)encuentro entre economías simbólicas adscritas a sistemas sociales, culturales y simbólicos cualitativamente diferentes, lo que suscitó un falso reconocimiento de las prácticas populares por parte de las instituciones culturales, sus políticas y representantes, demostrando que aún en tiempos de un Estado auto-proclamado como intercultural, ha persistido la histórica diferenciación jerárquica entre ciudadanos y bienes simbólicos Clase A y Clase B. Por último, si bien la intervención de EBT despertó inicialmente gran expectativa entre los cineastas choneros, con el tiempo estos han mostrado respuestas diferenciadas. Nixon Chalacamá, basado en un descrédito hacia la oficialidad cultural por sus promesas incumplidas, decidió continuar inmerso en su economía audiovisual popular, convirtiéndose en "pirata" de sus propias películas, ya que él mismo las produce, edita, actúa, comercializa y promociona por todos los rincones de Manabí, logrando incluso vender diariamente cerca de ochenta films, sin duda el sueño de todo cineasta ecuatoriano. Por su parte, Fernando Cedeño aceptó las reglas que priman en el campo cinematográfico, ha buscado la redefinición de sus normas y ha negociado persistentemente con las instituciones y autoridades cinematográficas la posibilidad de modificar los hábitos de valoración de sus bienes simbólicos populares, ya que hasta el momento han sido rechazados de distintas maneras por la oficialidad cultural.

A pesar de estas diferencias que muestran la heterogeneidad de lo popular, ambos procesos se han visto envueltos en pulsiones pedagógicas, pues a través de capacitaciones se ha buscado instruirlos técnicamente, “domesticar” sus modos de hacer y modos de ver, es decir, si se quiere, conjurar su peligro para llevarlos de la mano a la “mayoría de edad”.

Lo cierto es que, el mercado de la pìrateria y el estudio EBT permitieron que las cinematografías populares circularan por contextos impensados y que se les asignara un valor distinto al otorgado en el cantón. De hecho, estos filmes, al exhibirse y consumirse fuera de los regímenes de sentido en los cuales fueron producidos, muchas veces han sido reducidos a simples espectáculos exóticos, llenos de disparos, sangre y muertes,¹¹ lo que muestra lecturas oposicionales inscritas ya no solo en una deslegitimación clasista realizada desde el “ojo del arte”, sino en procesos de racialización de poblaciones y bienes simbólicos populares, pues en estas autorepresentaciones de problemas históricos locales se ve materializada esa antigua pero políticamente rentable idea de geografías distópicas, territorios ingobernables, “bárbaros” y “salvajes”, donde el “otro” es percibido como un espectáculo geográfico, temporal y culturalmente distante.

Si bien, en distintos contextos poscoloniales, esta irrupción simbólica de la alteridad ha estado anclada a temas diversos –los filmes que abordan la emigración en la parroquia rural indígena

de Cacha (Ecuador), o las cintas que tratan los miedos e inseguridades provocados por la modernización urbana en Lagos (Nigeria), son ejemplos de ello–, en Chone las películas se han caracterizado por escenificar conflictos históricos relacionados con la violencia delictiva y, específicamente, con la práctica de asesinar por encargo.

Una aproximación antropológica, hacia la recurrencia temática de las películas populares choneras, obliga a reorganizar la mirada para entenderlas como documentos que describen un complejo mundo sociocultural, como fuentes que han narrado, como un palimpsesto, sobre las trazas de la violencia y las racionalidades de sus actores en el cantón, en síntesis, para comprenderlas como inómodos “espectros” de la historia oficial, de los archivos institucionales y de la cultura letrada local y nacional.

La violencia como mundo no escrito¹²

Michel de Certeau (1974), hablaba de la “geografía de lo eliminado” para referirse a los temas vetados que la cultura letrada, modelada por una mirada paternalista, ha suprimido deliberadamente al estudiar lo popular debido a su fijación por encontrar elementos “incontaminados” e “inocentes” en las prácticas del pueblo. La violencia, precisamente, suele ser una de las tramas innombrables, sin embargo, como se verá, esta se encuentra anudada a lo que está dentro y fuera del encuadre de las cinematografías choneras.

11. Estas críticas se han basado en la literalidad de las imágenes y han sido formuladas por miembros de una cultura letrada, académica e ilustrada, ubicada principalmente en Quito, Guayaquil y Cuenca.

12. Analizar algunos actores y procesos de violencia en Chone implica basarse en una franja de la realidad. De aquí que las siguientes páginas no constituyan, bajo ningún motivo, el fiel retrato de un cantón.

A lo largo de sus historias, Chone y Manabí han sido construidos y proyectados como sociedades y territorios 'ingobernables' que periódicamente deben ser 'pacificados'. Basta recordar que si en 1835, Juan José Flores, el primer presidente republicano, ordenó '¡que limpien bien la provincia!' y en 1963 la Junta Militar replicó la orden '¡que limpien a Manabí' (Hidrovo, 2011), en 2008 el gobierno de Rafael Correa creó un grupo de élite ('Los Intocables'), encargado de 'limpiar' nuevamente la zona y 'pacificar' a los nuevos actores de violencia, esta vez vinculados al crimen organizado. De igual forma, la recurrencia de procesos locales y regionales considerados "anómicos"¹³ por los centros de decisión política, así como la proliferación de bandidos –muchos de ellos percibidos como antisociales, mientras que otros difuminaron la frontera que separa a un criminal de un "héroe" comprometido¹⁴–, hablan de espacios en los que hay tramas simbólicas e históricas compartidas que han edificado una comunidad que se imagina a sí misma como "airosa y gallarda" y de "sangre bravía", y que a la vez muestran la configuración de una región que en distintas coyunturas se ha ubicado en los márgenes de le-

galidad y legibilidad estatal (Das y Poole, 2008).

Muchos de estos procesos, con contadas excepciones,¹⁵ forman parte de un mundo no escrito, y algunos de ellos, tras ser selectivamente depurados, solo han sido narrados por el sistema escriturario en la medida en que han sido útiles para la construcción épica de una comunidad local y nacional, tal como ha sucedido con la revolución liberal.¹⁶

Uno de los episodios no dichos por la cultura letrada se relaciona con la antigua práctica de asesinar por encargo. Chone en particular y Manabí en general han sido localidades donde los asesinatos por delegación y los procesos de violencia en los que han participado tienen densidad histórica, pues la presencia de los *enganchados* durante el proceso formativo de la república, los *destajeros* y *tronqueros* durante el siglo XX, o los *sicarios* durante el siglo XXI, da cuenta de un universo social donde esta práctica, a pesar de su ilicitud, se convirtió en determinados períodos en un mecanismo legítimo de resolución de conflictos interpersonales, políticos, económicos y territoriales.

Una aproximación etnográfica hacia el universo social y simbólico de estos

13. La insubordinación con la que se adscribió la diversidad étnica al régimen colonial; el liberalismo radical (1880-1920) gestado en Chone y Manabí; los grupos de campesinos armados conocidos como "montoneras"; el surgimiento de Los Tauras (1940-1970), grupos de caciques y jornaleros armados que operaron después del auge cacaotero (1880-1930), durante el populismo velasquista (1934-1972); los extendidos paros locales (1982 y 2005-2006), con fuertes enfrentamientos contra las autoridades oficiales; las bandas delictivas que allí surgieron y luego se expandieron a nivel nacional, como lo hizo el grupo Los Choneros a partir del año 2000.

14. Macario Briones ('Don Maca'), Jorge "El Teniente" España o Mauricio Montesdeoca ('El Justiciero'), son algunos de ellos. El caso de 'El Justiciero' ilustra este punto, pues él realizó una 'limpieza delincencial' en Manabí e intentó incursionar en la política como asambleísta. A pesar de no conseguirlo, obtuvo un importante respaldo popular por la legitimidad ganada a través de la 'limpieza'.

15. Ver por ejemplo *Los Tauras. Crónicas de una época violenta* (De la Fuente y Cedeño, 2002), *Soberanía e insurrección en Manabí* (Dueñas de Anhalzer, 1991) o "Los 'enganchados'. La formación de grupos armados en la Costa del Ecuador a inicios del siglo XIX" (Hidrovo, 2011).

16. En los escasos textos disponibles que han abordado la historia del cantón y la provincia, donde Chone y Manabí se posicionan como epicentros del liberalismo y de las revueltas alfaristas, (Pólit, 1983; Delgado Coppiano, 1994, 2012; Ayala Mora, 1996; Hidrovo, 1996), se omiten los recurrentes procesos de violencia a pesar de estar estrechamente vinculados a la historia política, social e incluso productiva de la localidad.

“pistoleros” en Chone,¹⁷ muestra una serie de reconfiguraciones cuando se oscila desde los asesinos por encargo “tradicionales” (destajeros y tronqueros), hacia los “modernos” (sicarios), reconfiguraciones que en el cantón han sido preservadas por una oralidad que solo se abre en redes de sociabilidad afectiva y que adquirió un status de visibilidad a través de las cinematografías populares.

Los destajeros, por ejemplo, se sabían herederos de los valores de honor, honrría y otros códigos tradicionales y territoriales que se habían manejado desde tiempos ‘inmemoriales’ en la zona. Su legitimidad estribaba en su adscripción a la autoridad de una tradición, materializada en la figura del cacique, la cual en pocas ocasiones era puesta en tela de juicio. Los destajeros contribuían a sostener o expandir asimetrías de poder 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. Tenían una autonomía relativa o bien se vinculaban de forma dilatada a un patrón, no obstante, cuando la estabilidad del cacique tambaleaba, la acefalía producía un descentramiento de la violencia y ellos se adherían al mejor postor. Los destajeros formaron parte de un mercado gestado en torno a la muerte y su actividad implicaba adquirir prestigio y respeto entre caciques, pobladores y otros desta-

jeros. Su figura formaba parte de un saber popular local y sus lógicas y características estaban marcadas por su contexto: en su mayoría sobrepasaban los treinta años, operaban prácticamente en el campo, se movilizaban a caballo o a pie, su práctica estaba bien cotizada ya que solo personas de holgada posición económica podían contratarlos. Si bien se enrolaban en conflictos ajenos, su actividad era profundamente política, ya que colaboraban en la reproducción de una suerte de orden paralela.

A pesar de también asesinar por un estipendio, se dio un cambio en los sistemas de valores y las racionalidades entre los destajeros y los nuevos asesinos por encargo o sicarios. Esto se debe a que han operado en un nuevo contexto, pero también a factores estructurales.¹⁸ Al igual que los enganchados, destajeros y tronqueros, los nuevos asesinos por encargo han operado de forma autónoma o vinculados a grupos criminales organizados. Su práctica, inserta en un mercado cualitativamente distinto al de los antiguos pistoleros, se ha devaluado, por lo que sus servicios ya no son solo contratados por sujetos pudientes. Su edad, de modo general, no sobrepasa los veinticinco años, el escenario de sus actividades se trasladó del espacio rural a los centros urbanos y si bien sus actividades se ejecutan paralelamente al orden y la ley, no se excluyen cooptaciones mutuas con autoridades que buscan mante-

17. Este trabajo se nutrió de dos historias de vida pertenecientes a un destajero y a un “pistolero” contemporáneo vinculado a una banda delictiva local. También se realizaron entrevistas a profundidad a hombres y mujeres de la localidad que directa o indirectamente estuvieron vinculados o padecieron la violencia de los asesinos por delegación. Además se realizó un análisis de la prensa local, provincial y regional, histórica y contemporánea. Estas narrativas se contrastaron con lo que muestran materiales de investigación “no tradicionales”, como las cinematografías populares choneras.

18. La expansión del capitalismo, los procesos de marginalidad atizados a finales del siglo XX e inicios del XXI por la crisis económica estructural que vivió el país, la consolidación de narcoeconomías transnacionales, la circulación planetaria de narrativas mediáticas y el descentramiento de los referentes identitarios por la “destradicionalización” de las sociedades, entre otros.

ner el orden público. El sicariato ahora está vinculado a todo un sistema interdelictivo (microtráfico, narcotráfico, asaltos, extorsión, robos, asesinatos, limpieza social), que conecta a actores locales, regionales, transnacionales e incluso gubernamentales. Este sistema, que admite jerarquías a cambio de protección, seguridad y beneficios económicos de corto plazo, se ha estructurado con cierta autonomía respecto a los tradicionales caciques locales, por lo que el respeto ya no es adquirido por la "autoridad de la tradición", sino que es preciso construirlo con la intimidación, la violencia y algunas tácticas persuasivas y asistencialistas que han buscado ganar el favor o el silencio cómplice de la gente.

Cómo se ha dicho, estos modos de hacer y modos de ver diferenciados que han caracterizado a los asesinos por encargo en distintos momentos, se han mantenido vivos a través del combustible de la tradición oral en un contexto de mutismo letrado.¹⁹ En este marco, los dispositivos tecnológicos definieron una rearticulación en la cultura popular local, esa que oscila desde los relatos orales sobre las violencias hacia las narrativas audiovisuales sobre las violencias, pues las cinematografías populares choneras y su economía audiovisual, han marcado el tránsito de un régimen oral a un régimen escópico, sin que ello implique un proceso de sustitución o reemplazo.

De esta forma, las memorias subterráneas individuales y colectivas se han

rearticulado en secuencias cinematográficas que, como exomemorias, han evidenciado una práctica que las autoridades han negado y las leyes han reconocido tardíamente,²⁰ ya que las imágenes son testimonios fílmicos de la violencia tradicional de los destajeros (*Avaricia*, 2000; *Barahúnda en la Montaña*, 2003; *Sicarios Manabitas*, 2004)²¹ y su reconfiguración en los sicarios y sus vínculos con bandas delictivas (*Tráfico y secuestro al Presidente*, 2008; *Ángel de los sicarios*, 2012). Si estas experiencias han sido narradas en clave de ficción se debe no solo a la fascinación ejercida por las industrias culturales a nivel local, sino por una estrategia de disimulo que ha hecho que los actores y procesos de violencia estén allí, en las películas, pero sin nombres y apellidos.

Sin embargo, los asesinos por encargo no son las únicas manifestaciones de violencia que muestran estas cinematografías. Por ejemplo, la fabricación artesanal y el uso de armas y municiones reales en los filmes populares, si bien, como han apuntado algunos estudios, son estrategias para suplir carencias técnicas, no pueden ser reducidas a simples astucias subalternas, pues también son símbolo y alusión de un universo social donde la portación y uso de armas, restringidos por decreto en 2009, eran comunes debido a que históricamente han estado ligadas a actividades campesinas y son inseparables de nociones individuales y grupales de seguridad y protección, en las que no intervienen

19. Si bien hay fuentes escritas sobre el sicariato, como las periodísticas, estas operan como "tecnología de olvido" (Richard, 2010), ya que en la instantaneidad informativa se sacrifica cualquier posibilidad de penetrar en los sustratos de las violencias, y porque las huellas dejadas por estos actores y procesos solo adquieren visibilidad en tanto se convierten en mercancías signadas más por un valor de cambio que por un valor de uso.

20. En Ecuador el sicariato se tipificó como delito en el Código Orgánico Integral Penal, vigente desde 2014.

21. Esta película debió llamarse Destajeros Manabitas, pero cambió de nombre por la denominación que se les comenzó a dar a estos actores en Manabí a partir de un lenguaje globalizado de la violencia.

las autoridades que formalmente deberían regular el orden social. De igual forma, el despliegue de una masculinidad hegemónica que se observa en las películas populares implica el traslado y traducción al mundo audiovisual de una violencia simbólica que se despliega fuera del encuadre ante esos objetos/ sujetos de deseo y disputa en el que, en este y otros contextos y productos culturales incluso canónicos, son convertidos las mujeres.

¿Si la cultura letrada ha dejado de lado estos procesos de violencia, si el sistema escriturario local y regional ha borrado a estos actores y experiencias, si esos repositorios relativamente organizados y circunscritos a un espacio institucional revestido de cierta sacralidad, ritualidad y autoridad, tal como se define comúnmente al archivo, es prácticamente inexistente o precario en un territorio periférico como el de Chone,²² a qué otros registros se puede apelar? Se podría pensar, junto Achille Mbembe (2002:23), que toda comunidad imaginada se basa en actos de cronofagia, pues a partir de las borraduras temporales y de la abolición deliberada del pasado se producen silenciamientos estructurales y se elimina cualquier deuda con aquellas voces, prácticas y sujetos imposibilitados de formar parte de los metarrelatos que la construyen. Sin embargo, en toda borradura subyace una dimensión espectral que, de una forma u otra, busca reintegrar al mundo de lo “decible”, “visible” y “audible” aquello que ha sido tachado de un plumazo. Las películas populares choneras, como es-

pectros o restos, interpelan al silencio de la cultura letrada, y pueden ser entendidas como fuentes en un sentido historiográfico, ya que están tramadas en codificaciones y referencias que responden al mundo social del cual han emergido, y porque su decodificación es viable a partir de la inmersión en los regímenes de sentido que, al fin y al cabo, fueron su condición de posibilidad.

Conclusiones

Las economías audiovisuales populares, están articuladas a las corrientes hegemónicas de la globalización, que se expresan a nivel local en los consumos culturales del *mainstream* y, en la apropiación de dispositivos tecnológicos de producción y reproducción de imágenes. Sin embargo, de forma paradójica, también son ejemplos de los desvíos y correcciones que las tretas, tácticas y jugarretas populares provocan a esas corrientes, dando como resultado una proliferación de repertorios simbólicos subalternos que muestra, de distintas formas, la irrupción de la diferencia.

Ahora, si se trasciende la opacidad de las apariencias, es posible entender que las cinematografías choneras, al igual que otras películas producidas en contextos poscoloniales, son láminas que vistas a contraluz muestran la densidad histórica de racionalidades, sensibilidades, estéticas, procesos y prácticas que, en medio del silencio saturado de sentido del sistema escriturario, han logrado traducir visualmente imaginarios locales y rearticular memorias orales de clases populares que pocas veces tienen asidero en la palabra escrita.

22. 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.

Quizá la aporía radique en que estas cinematografías, estos registros espectrales de la violencia que codifican procesos de alta complejidad a nivel local, a pesar de "hablar" a través de imágenes y de sacar a la luz lo que la cultura letrada ha dejado en la sombra, no son captados ni entendidos en su especificidad, porque al circular por otros regímenes escópicos impregnados por subjetivaciones y miradas clasistas y racistas, son confinados al silenciamiento estructural. Las narrativas audiovisuales de las clases populares pueden ser miradas, pero no vistas: tienen que ser fagocitadas y representadas ilustradamente para ser inteligibles.

Sin duda, las economías audiovisuales populares en contextos poscoloniales han sido el punto de partida para problematizar el valor de exposición que prima en el capitalismo contemporáneo, pues en el marco de este proceso sistémico han adquirido visibilidad aquellas memorias sin archivo.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2016). "Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares". En: *Versión. Estudios de comunicación y política*. No. 37, pp. 13-22.
- Alfaro, Santiago (2013). Peruwod. La industria del video digital en el Perú. En *Latin American Research Review*, Vol. 48, 69-99.
- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Uruguay: Ediciones Trilce S.A.
- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Córdova, Amalia (2011). "Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena". En *América Latina. Comunicación y Medios*, No. 24: 81-107.
- Das, Veena y Deborah Poole (2008 [2004]). "El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas". En: *Cuadernos de Antropología Social*, No. 27: 19-52.
- De Certeau, Michel (1974) (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel). "La belleza de lo muerto: Nisard". En *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999. Entrevista 001, mayo, 2014.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Ginzburg, Carlo (1999) [1976]. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Gramsci, Antonio (2000) [1975]. *Cuadernos de la cárcel, Tomo VI*. Puebla: Ediciones Era.
- Haynes, Jonathan (2009). "Nollywood en Lagos, Lagos en las películas de Nollywood". En *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, España.
- Hidrovó, 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.
- 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/1pKTIq6>.
- León, Christian y Alvear, Miguel (2009). *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio Editorial.
- Lins Ribeiro, Gustavo (2007). "El Sistema Mundial No-Hegemónico y la Globalización Popular". *Serie Antropología*. Vol. 410: 7-23.
- 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". En *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, España.
- Mbembe, Achille
 (2002). "The power of the archive and its limits". En Hamilton, Carolyn et al. (eds.). *Refiguring the archive*: Dordrecht, Boston, Londres: Kluwer Academic Publishers.
- Monsiváis, Carlos
 (2013). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Peterson, Richard
 (1996). Changing highbrow taste: from snob to omnivore. En *American Sociological Review*, vol. 61, n. 5, October, pp. 900-907.
- Pinto, Juan
 (2012) "Aproximación al Cinema B ecuatoriano". *Revista Malaidea. Cuadernos de Reflexión*, Quito, pp. 4, No. 40-58.
- Poole, Deborah
 (2000). *Visión raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Roncagliolo, Rafael
 (1996). "La integración audiovisual en América Latina: Estados, empresas y productos independientes". En *Culturas en globalización. América Latina - Europa - Estados Unidos: libre comercio e integración*, García Canclini, Néstor (comp.). Caracas: CNCA, CLACSO, Editorial Nueva Sociedad.
- Segato, Rita
 (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sunkel, Guillermo (coord.)
 (1999). *El consumo cultural en América Latina*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Torres, Galo
 (2009). "Ecuador Bajo Tierra: los límites de la incorrección". En *Revista de cine Ochoy-medio No. 100*, Quito-Ecuador. Diciembre.
- 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.