

REPENSANDO LAS “MODERNIDADES SUBALTERNAS”: EL CINE CHONERO POPULAR, 1994-2015

Noah Zweig

El sector audiovisual “guerrillero”¹ de ultra bajo presupuesto de Chone, Ecuador, conocido como Chonewood, precede el reciente auge del cine ecuatoriano que algunos académicos (Ponce-Cordero 2019; Coryat y Zweig 2017) periodizan como haber comenzado a finales del siglo XX. Y, sin embargo, como ocurre con muchas escenas cinematográficas *underground* frente al *mainstream*, Chonewood, con sede en la misma zona rural de la provincia costera de Manabí, se ha posicionado como un contrapeso a la producción cinematográfica ecuatoriana apoyada por la junta cinematográfica estatal.²

Hemos propuesto (Coryat y Zweig 2017) que la categoría ampliamente definida como Nuevo Cine Ecuatoriano es un cine de pequeña escala, en el sentido de que abarca, entre otros sectores audiovisuales, el cine “guerrillero”, como Chonewood,

1 Esta noción de cine de “guerrilla” está lejano del cine de guerrilla latinoamericano del que se habla a menudo.

2 En 2007, el Estado ecuatoriano creó tanto el Ministerio de Cultura y Patrimonio como el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine), que fue producto de la Ley de Fomento del Cine Nacional de 2006. El CNCine jugó un papel clave en el mantenimiento del auge del cine ecuatoriano. En 2016, el gobierno implementó una nueva Ley de Cultura que transformó CNCine en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA).

cuyos filmes podrían no registrarse en públicos internacionales o incluso audiencias ecuatorianas fuera de Manabí. Chonewood es preponderantemente representativo de un aspecto de este *small cinema*, el de montuvio (un término para los campesinos costeros). Los practicantes de este sector, como los autodidactas Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá, que provienen de la clase trabajadora y tienen trabajos diurnos, son conscientes de su condición de marginalidad doble: están eclipsados tanto por la hegemonía de Hollywood como por el segmento quitocéntrico del Nuevo Cine Ecuatoriano, que históricamente ha recibido fondos del Estado, y que por lo general privilegia narrativas de ecuatorianos mestizos urbanos de clase media, sobre todo quiteños, y en menor medida cineastas de Guayaquil.

No obstante, las películas de Chonewood son enormemente populares entre el público local de Manabí. Así, por ejemplo, para 2010 se estimaba que los DVD de la película *Sicarios manabitas* (2004), de Cedeño, filmada con una cámara casera, habían vendido más de un millón de copias, cifra que nunca antes fue vista por las películas del Nuevo Cine Ecuatoriano que se estrenan en las salas de cine urbanas de Ecuador.³ Los directores de Chonewood también han desafiado esta práctica de filmación financiada por el Estado, al inventar su propio modelo de financiación en el que el elenco y el equipo contribuyen financieramente a las producciones.⁴ Además, consideramos Chonewood como un cine de pequeña escala en el sentido de que las temáticas de las historias tienden a presentar, en su mayoría, actores y personajes fuera de la capital.

3 En 2009 se intentó acercar este cine al público urbano, a través del Festival de Cine Ecuador Bajo Tierra. Aunque esta serie tuvo cuatro ediciones, dejó de operar en 2012.

4 Esta práctica tiene antecedentes en las narcopelículas mexicanas de la década de 1970 (Vincenot 2010).

Estéticamente, Chonewood se deriva de las películas mexicanas de narcofronteriza, así como de las películas de acción de Hollywood (Alemán 2009, 267); por lo tanto, estas películas, a menudo, contienen violencia y misoginia gratuitas. Sin embargo, como ocurre con muchos tipos de cine, no se puede negar la importancia sociológica de Chonewood en este contexto local. Como observa Juan Pablo Pinto Vaca (2015), estas películas, muchas de ellas inspiradas en hechos reales, forman parte de un “imaginario colectivo local” en su representación de hechos violentos y sus racionalidades (10). Tal indexicalidad se puede vislumbrar en *Sicarios manabitas*, que se hizo en un momento de creciente violencia por parte de la violenta banda narco Los Choneros (Pinto Vaca 2015, 9).

Aquí planteamos que Chonewood ha desatado imaginarios duales propios de la región. Primero, está la “modernidad radical”, consistente en una ecuatorianidad inspirada en el líder manabita Eloy Alfaro (1842-1912) quien —dos veces presidente (1897-1901 y 1906-1911)— desafió el quitocentrismo y su regionalismo. La “modernidad” rural de Manabí se considera radical, porque ha representado una resistencia sostenida a la industrialización desigual de Ecuador urbano y al abandono de los montuvios.

En segundo lugar, como una revolución digital, Chonewood ha utilizado la tecnología como una “modernidad pirata”, en desafío a la construcción de una nación tecnocrática de las élites urbanas. Las tecnologías digitales “piratas” reproducibles brindan al subalterno manabita nuevos imaginarios y, por lo tanto, nuevas formas de responder a las divisiones persistentes en Ecuador.

La modernidad radical surgió como un imaginario decimonónico propio de la subjetividad subalterna de los montuvios. En la zona rural de Manabí, la “modernidad pirata” nació en la década de 1990 como un desafío colectivista a la brecha

audiovisual. Sostenemos que la síntesis de Chonewood de estas dos “modernidades” representa la posmodernización de la posición del sujeto montuño.

Nuestro uso del término *modernidad pirata* en el contexto de Chone es doble. En primer lugar, nos referimos a la producción: cineastas, actores y equipos de producción que eluden el quitocentrismo y están contribuyendo a lo que es una economía sumergida o paralela fuera de la mirada estatal (Lobato 2012). En segundo lugar, a nivel de recepción, estamos señalando al espectador subalterno que consume estas películas fuera de las salas de cine comerciales, a través de discos piratas y en redes sociales.⁵

Este acápite se divide en cuatro secciones. Primero, explicamos las bases teóricas en las que nos hemos basado para armar este argumento. Segundo, situamos la historia de Chonewood, en el contexto de estas modernidades. En el tercer apartado, analizamos la retórica del cine de “guerrilla” y tal como la despliega Chonewood. Finalmente, analizamos tres películas de Chonewood: *El destructor invisible* (2006) de Chalacamá, *Sicarias manabitas* y *Los raidistas* (2012) de Solórzano y Chalacamá.

MARCO TEÓRICO

El cine chonero es una iteración cultural del siglo XXI de lo que Tatiana Hidrovo Quiñónez (2003) llama *el imaginario de la modernidad radical*, que se remonta a la década de 1890, cuando Eloy Alfaro imaginó una “modernidad” propia del contexto rural de Manabí, distinta de la noción de “progreso” implementada por las élites urbanas que se oponían a la creación de un

5 Desde mediados de la década de 2010, los discos, ya sean piratas o en forma de distribución legítima, han estado en proceso de declive y están siendo reemplazados cada vez más por servicios de *streaming* y redes sociales.

Estado laico. Alfaro, quien aportó a engendrar la vinculación de la Sierra y la Costa, ideó una modernidad radical que ayudaría a movilizar a las poblaciones rurales costeras, lo que resultó en la Revolución Liberal (1895-1924), que separó la Iglesia y el Estado.

La visión radical alfarista era principalmente económica. Proveniente de una familia burguesa, Alfaro cultivó valores liberales y creía que la empresa privada debía impulsar la transformación de Ecuador hacia el siglo XX. En un momento en que el país era principalmente agrícola, chocó con los oligarcas, bajo el concepto de que eran los trabajadores artesanales los que llevarían a Ecuador a la modernidad (Hidrovo 2003, 108).

A diferencia de la modernidad hegemónica, la modernidad radical se arriesgaría a activar la economía nacional y, al hacerlo, beneficiaría a los subalternos. Este fue el caso de la construcción del sistema ferroviario interregional, considerado el logro supremo de la Revolución Liberal. A pesar de las intervenciones del alfarismo, para la élite, los cantones rurales de Manabí hasta la actualidad continúan ocupando una parte periférica del imaginario nacional. A diferencia de Guayaquil, el cantón Chone, de Manabí, ha sido desconectado del mercado global (98).

No obstante, el alfarismo sigue siendo una fuerte forma de resistencia. Como discurso, puede reconfigurarse, como se ve en el cine de Chone, que ha estado indisolublemente ligado a la historia social del cantón. Así, por ejemplo, desde la década de 1930 hasta 1990, las salas de cine fueron entre los pocos espacios en los que era posible la organización social en el cantón (Pinto Vaca 2015, 73-6). El movimiento alfarista radical implementó la visión de una “modernidad” alternativa para los montuvios subalternos, que aspiraban a una integración nacional en la que las enormes diferencias regionales de la Costa y la Sierra se integraran tanto material como simbólicamente. Asimismo, 100