

# **ATUCUCHO 1988, HACIA UN CINE-MINGA: POSIBILIDADES EMANCIPATORIAS EN UNA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COLECTIVA**

**Atucucho 1988, Towards A Collaborative - Film:  
Emancipatory possibilities in a collective audiovisual  
production**

**Emilio Bermeo**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/09/2018

Fecha de aceptación: 05/20/2019

**Resumen:**

En 1988 un grupo de familias ocupa una ex hacienda estatal para fundar Atucucho, un barrio en el noroccidente de Quito que actualmente cuenta con más de 20.000 habitantes. Para conmemorar el trigésimo aniversario del barrio, se realizó un cortometraje en el que se dramatizan los primeros momentos de la ocupación. El presente artículo hace uso de las discusiones sobre cine indígena y cine comunitario para recorrer la producción colectiva del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano* y esclarecer sus efectos entre los realizadores y colaboradores en torno a la generación de relaciones sociales, recuperación de la memoria histórica, representación e imaginario cultural del sector.

**Palabras clave:**

medios indígenas, cine comunitario, antropología visual, medios libres

**Abstract:**

In 1988 a group of families occupied a former ranch owned by the Ecuadorian state to conform Atucucho, a neighborhood in the northwest side of Quito, inhabited nowadays by more than 20,000 residents. To commemorate their thirtieth birthday, a short film was produced, in which the first moments of the occupation were reenacted. This article makes use of the discussions around indigenous media and communal filmmaking to walk through the collective production of *Atucucho 1988: handmade* and elucidate its effects among the participants around their social relations, historic memory, representation, and cultural imaginary.

**Key Words:**

indigenous media, community cinema, visual anthropology, free media

**Biografía del autor:**

Emilio Bermeo (Quito, 1987) Licenciado en Comunicación por UDLA; Máster en Comunicación: narrativa y medios digitales por Loyola University Chicago; candidato a Máster en Antropología Visual por Flacso-Ecuador. Ha cola-borado en proyectos audiovisuales, publicado textos y presentado ponencias en Ecuador, México, Estados Unidos y España. Actualmente lidera la producción colectiva de un largometraje documental en Atucucho. Periodista, educador, investigador. Código ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1296-6713>

## 1. INTRODUCCIÓN

Atucucho es un barrio ubicado al noroccidente de Quito, a 3.500 m.s.n.m., en las laderas del Pichincha. El barrio se formó en el año 1988, cuando 600 familias, lideradas por los señores Segundo Aguilar y Carlos Yacelga, ocuparon una hacienda que era propiedad del Ministerio de Salud Pública.

En sus inicios, Atucucho era conocido como “La ciudad de los palitos”, debido a la abundancia de artesanales y precarias viviendas que los fundadores del barrio levantaron con cualquier material disponible: plásticos, cartones y vigas de madera. Estas últimas sobresalían por sobre las construcciones y podían ser vistas desde los sectores aledaños, y le dieron su primer nombre al asentamiento. Ahora, luego de tres décadas, Atucucho tiene calles asfaltadas, servicios básicos y un complejo tejido social. Sin embargo, aún queda mucho trabajo por realizar en materia de infraestructura, según los diagnósticos de varias tesis de arquitectura no publicadas (Crespo, 2015, p.153; Sáenz, 2014 y Sánchez, 2015).

Al considerar que se trata de un espacio que empezó a ser producido y habitado al mismo tiempo, las relaciones sociales, incluyendo las relaciones de desigualdad y explotación, toman protagonismo en la edificación del barrio. Aguilar y Yacelga organizaban la tala de árboles, la apertura de caminos y el reparto organizado de los lotes, pero también se encargaban de cobrar inscripciones para adquirir un terreno y multas a quienes no asistían a las mingas (Haro 2017, c.p.; Castellanos 2017, c.p.; Alvarado, 2011). De alguna manera, sin embargo, estos dos individuos sembraron un proceso de lucha que, por encima de sus aspiraciones económicas y políticas, derivó en el nacimiento de una comunidad urbana.

En 1990 se conforma el Comité pro Mejoras, que sobrevive a otras organizaciones barriales<sup>1</sup> para convertirse, en 2010, en el autodenominado Gobierno Barrial de Atucucho (GBA) (Testori, 2015, p.13). Los logros de sus distintas administraciones incluyen la coordinación con el Estado para legalizar los lotes. En el periodo actual, además, existe una preocupación por recuperar la memoria del barrio para fortalecer su identidad

y que las nuevas generaciones no olviden que Atucucho nace de una lucha. De esta manera, el GBA junto con la primera generación de jóvenes *atucuchenses* —nacidos y crecidos en el barrio— organizados mediante colectivos y casas culturales, buscan hacer frente a los estigmas que recaen sobre el barrio, pues la marginalidad, la pobreza y el aislamiento han hecho de Atucucho un sector reputado por la inseguridad y los problemas, opacando la lucha que lo construyó (Haro, 2017, c.p.; Jácome, 2017, c.p., Castellanos, 2017, c.p.).

Un claro ejemplo de los emprendimientos juveniles es la creación, en el 2015, de un centro cultural llamado La Casa Atuk, un espacio que nace luego de que varios colectivos artísticos y culturales de Atucucho se juntan para impulsar el desarrollo de sus proyectos. Mediante un esfuerzo colectivo, del que emerge Marcelo Jácome como líder, logran que se les adjudique un espacio que se convierte en la sede de sus actividades.

Luego de mis primeras visitas con fines etnográficos a Atucucho<sup>2</sup>, en las que con una cámara me aproximé a los jóvenes de la Casa Atuk (tanto para registrar entrevistas como para filmar todo aquello que me pidieran y así explorar las posibilidades de una producción compartida); llegamos a un punto de interés común, que fue investigar juntos el nacimiento del barrio.

Los habitantes de Atucucho, tanto jóvenes como mayores, miran a la ocupación de 1988 como una serie de eventos que reclamaban justicia; pues están plenamente conscientes de que la vivienda es un derecho al que todo humano debe tener acceso (Jácome, 2017; Haro, 2017; Quishpe, 2017; Pozo, 2017; Robles, 2018; Granda, 2018, c.p.). Asimismo, los jóvenes y el GBA impulsan actualmente iniciativas culturales y artísticas como método para transformar el barrio. Es así que, a partir de mi investigación sobre la historia del barrio, se realizó una ficción audiovisual que retrata los primeros momentos de Atucucho. El presente artículo busca esclarecer los efectos del proceso de creación narrativa y rodaje del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano* (dejando de lado la post-producción, circulación y recepción) en la generación de relaciones sociales, recuperación de la memoria histórica, representación e imaginario cultural del sector, entre los involucrados en la realización del producto audiovisual y someter sus métodos a las discusiones antropológicas de los medios audiovisuales.

---

1 Desde la ocupación de 1988, el proceso de organización social de los habitantes de Atucucho fue protagonizado por tres organizaciones de carácter comunitario: la Precooperativa de vivienda Inticucho; la Junta de Aguas y el Comité pro Mejoras Atucucho, que en un principio utilizó el nombre de Caminos del Porvenir (Alvarado, 2011, p.17; Carlos Quishpe 2017, c.p.).

---

2 El motivo de mi incursión en el barrio fue la realización de una investigación en el marco de la maestría en Antropología Visual de Flacso- Ecuador.

## 2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

Antes de detallar el procedimiento con el que se realizó el cortometraje, es preciso resaltar que su componente principal en cada una de sus etapas, aunque en distintas proporciones, fue la disposición de la comunidad. La producción nunca movió dinero en efectivo de manera directa y se configuró sobre la marcha, desde el momento en que la idea fue concebida hasta que el cortometraje se estrenó en el barrio. Así pues, el presente análisis del modo de producción de *Atucucho 1988: hecho a mano* y sus particularidades toma elementos de los debates que vienen de la antropología sobre cine indígena o subalterno (*indigenous media*) y etnoficción, pero también de las discusiones sobre comunicación alternativa, cuyas aproximaciones se han dado principalmente a través del estudio de medios y los estudios culturales.

Desde su concepción, el modo de producción cinematográfica empleado en *Atucucho 1988: hecho a mano* toma distancia de la lógica de producción comercial, pues estuvo pensado como un proceso colectivo que, más allá de presentar datos reales o reproducir narrativas<sup>3</sup>, busca integrar a los vecinos para contar su propia historia. En ese sentido, se propone que el cortometraje no sea leído como texto, puesto que el proceso es más importante que el producto.

La comunicación alternativa, generalmente asociada a las luchas populares y otros activismos, ha tomado distintos nombres en Latinoamérica, en este caso *cine comunitario* es la etiqueta más adecuada, tanto porque los principales abordajes que enmarcan este texto la utilizan, como por su especificidad hacia el medio audiovisual. Pese a que el cine comunitario no está propiamente definido, como bien lo señala Andrea Molfetta en su extenso compilado sobre el tema en Argentina, se trata de producciones que emplean estrategias y prácticas para articular nuevas representaciones a través de la experimentación con formas estéticas locales, es decir una “apropiación del acto de enunciar” que no necesariamente sigue a las normas de la comunicación audiovisual “profesional” (Molfetta, 2018, p.20).

Por encima de las expresiones culturales e identitarias, el denominador común en varias experiencias

de creación audiovisual colectiva en Latinoamérica es la “voluntad de reivindicar el derecho a la comunicación” (Gumucio, et. al., 2014, p.15), es decir que están motivadas por una necesidad de la comunidad por visibilizarse, o lo que es lo mismo, la necesidad de incorporarse en un sistema. Ahora bien, si la política toma lugar al haber una lucha de un grupo no reconocido por alcanzar reconocimiento en el orden establecido (Ranciere, 2011, pp. 218-219), tanto Gumucio como Molfetta sugieren que el audiovisual comunitario es un cine fundamentalmente político, más allá del producto que de este sale.

La antropología, por otro lado, se ha enfocado, en términos generales, en estudiar la producción mediática subalterna<sup>4</sup> (*indigenous media*), percibida como una forma cultural en desarrollo o una expresión de identidad política y cultural que tiene como fin resistir ante las representaciones hegemónicas que muchas veces agentes externos a las comunidades realizan (MacDougal, 2006, p.218). En ambos casos, las discusiones antropológicas alrededor de la producción mediática subalterna resultan muy útiles para trazar un camino hacia el análisis del cine comunitario realizado en contextos urbano-periféricos, como es el caso de *Atucucho*.

Luego de la mengua de popularidad del etnográfico-observacional, las producciones subalternas tomaron protagonismo como uno de los principales asuntos de interés para los antropólogos de la comunicación visual (Boellstorff, 2008; Ginsburg, 2008; Turner, 1995; Wilson & Stewart, 2008; MacDougall 2006; por nombrar algunos), junto a otros modos más participativos de documental etnográfico<sup>5</sup>, entre los que destaca, para efectos de este trabajo, la etnoficción, una provocadora forma documental inventada en los 50 por Jean Rouch, que se caracteriza por retratar dramas sociales inducidos mediante improvisaciones in situ que,

4 Las discusiones de la antropología estadounidense utilizan el término *indigenous media* para referirse a las expresiones mediáticas ideadas y producidas en contextos indígenas (nativos) en todo el mundo; sin embargo, debido a que también se incluye a producciones urbanas y populares, este texto los expone como “producciones mediáticas subalternas” debido a que se trata de productos comunicacionales que han sido dominados y minimizados por los medios masivos y hegemónicos

5 La experimentación que Jean Rouch realiza durante los años 50 del siglo pasado en África Occidental, sobre la participación de los sujetos retratados dentro del documental etnográfico, apunta al cine como un provocador y no solamente como un observador pasivo. Además de sentar las bases del cine *vérité*, Rouch inaugura una forma de documentación etnográfica dentro de la antropología visual, también conocida como etnoficción.

3 El cine como concebido desde dos de sus principales teorías clásicas: la realista, que lo concibe como un sustituto de la realidad, es decir que se trata de la forma más precisa de recolectar datos, y la formativa, que lo mira como una expresión de emoción, sentimiento y arte (Ruby, 1982).

a su vez, son capturadas con un tratamiento documental, generalmente en una sola toma.

A partir de los años 80, en la medida en que las herramientas para producir cine se hacen disponibles para el usuario amateur, minorías étnicas y grupos sociales hacen uso del audiovisual para hacer frente a las corrientes hegemónicas que, hasta entonces, tenían control absoluto sobre su realidad (Ginsburg 2008). Entre estas minorías se encuentran, además del *cine indígena* y las producciones alejadas de las ciudades, aquellas de las periferias urbanas, de las barriadas y de los centros de pobreza.

A pesar de que la tecnología tarda un poco más en estar disponible en Ecuador, en especial para los grupos desaventajados, existen experiencias de producción colectiva de video desde los años 70, impulsadas por organizaciones políticas y la iglesia católica. Sin embargo, no es sino hasta finales del siglo XX cuando se populariza la producción audiovisual para alcanzar “objetivos tradicionales de cambio social de amplia base a través de políticas de identidad y representación” (Marcus, en Ginsburg, 2008, p.8). Estos intentos, llamados por George Marcus “imaginario activista”, derivan en lo que Ginsburg llama “activismo cultural”, con lo cual da un salto para resaltar la agencia sociocultural y política que los grupos incorporan en sus procesos de empoderamiento mediático.

Una producción como la de *Atucucho 1988: hecho a mano*, por lo tanto, guarda muchos paralelos con los medios subalternos y puede ser de especial interés para la antropología y los estudios de medios. La pequeña escala, los procedimientos y las motivaciones dentro del proceso lo convierten en una producción periférica que sostiene una alternativa a las producciones hegemónicas dentro del capitalismo tardío, pues tal como cierto cine subalterno “ocupa una cómoda posición de diferencia en suposiciones culturales sobre la estética y práctica de los medios” (Ginsburg, 2008, p.8).

La producción participativa que se planteó para filmar *Atucucho 1988: hecho a mano*, nace de la confluencia entre mi inmersión en el barrio —en específico dentro de la Casa Atuk y el GBA— y la necesidad de incorporarse en el escenario quiteño que los colaboradores locales del cortometraje venían advirtiendo desde antes de mi llegada (Jácome 2017, c.p.). Esta necesidad es atendida por el barrio desde varios frentes, entre los que la producción cultural, y en particular el audiovisual, es mi foco de

estudio. Por lo tanto, la producción de *Atucucho 1988* se suma a los modos de participación urbana del barrio, desde donde se resiste —o se apoya— a las políticas del Estado y que puede significar, en palabras de Molfetta, una “revolución molecular” que

genera espacios de vida y nuevas condiciones de experiencia de lo cinematográfico [y mediático en general] tanto para lo colectivo como también para lo personal, así como despliega su potencia tanto en lo simbólico, como en lo material. (Molfetta, 2018, p.23).

Del mismo modo que el “cine subalterno”, las experiencias del audiovisual comunitario pueden ser útiles para observar la “interacción de los modos de representación y la reimaginación de identidades sociales” con los Estados o sistemas globales, tanto por parte de grupos indígenas, como bien lo señala Turner (2008, p.77), pero también por parte de colectivos sociales y comunidades urbanas.

El proceso de creación audiovisual dentro de una comunidad como la de *Atucucho*, por lo tanto, desemboca en un complejo entramado de sentidos que componen su auto representación. Pero al considerar que se está narrando la historia del nacimiento del barrio, resalta también un juego con la memoria social, su actualidad y su transformación en el proceso. Este modo de producción, participativo y propio, intentó incorporar la oportunidad de reivindicaciones sociales y políticas y, dentro de lo posible, conciliar la multiplicidad de realidades que conformaron un equipo de producción casi en su totalidad *atucuchense*. Temas como la representación, la memoria y la reconstrucción del imaginario cultural del barrio atravesaron la producción en todo momento, desde su concepción hasta su estreno.

### **3. *Atucucho 1988*: preproducción y método**

En enero de 2017 me aproximé por primera vez a los jóvenes de la Casa Atuk. Desde entonces, además de llevar un cuaderno de campo y un registro audiovisual de los acontecimientos que mis interlocutores me pedían que capturara, empleé técnicas etnográficas que conforman, para efectos del presente trabajo, un método cualitativo que se basa, de acuerdo a Stewart (1998), en cinco elementos fundamentales:

1) Observación participante, una inmersión prolongada en un contexto social junto a actores locales; 2) holismo, una característica que deriva de la anterior para destacar que la cultura y la sociedad están integradas como un todo, por lo que deben ser entendidas en el contexto de ese todo; 3) sensibilidad ante el contexto, para asegurar el compromiso con la explicación contextualizada del entorno; 4) descripción sociocultural, que permite una descripción densa y análisis de las relaciones socioculturales para entender desde adentro y; 5) conexiones teóricas, que a pesar de no ser indispensables, ayudan a interpretar y proponer conceptos (Stewart, 1998, pp. 5-8).

A la par de mi observación participante, con o sin cámara, también realicé una pesquisa histórica en la que, junto a Ramiro Jácome, habitante del barrio, recorrí las calles en busca de los fundadores de Atucucho. Me basé en los cuestionarios suministrados en las villas argentinas por Rosana Guber para trazar lineamientos de no-directividad en las entrevistas y establecer “una relación socialmente determinada en la cual cuentan la reflexividad de los actores y la del investigador” (Guber 2004, p.138). Cabe agregar que la presencia de Ramiro en las entrevistas tuvo un efecto apaciguador con los interlocutores.

Una vez que entrevistamos a seis fundadores del barrio, corté las grabaciones y las clasifiqué por temas para basar en ellas la redacción de un guión cinematográfico. Junto al cineasta Felipe Mena, realizamos talleres de guión dos veces por semana durante un mes. En un inicio repasamos los aspectos básicos del lenguaje audiovisual, utilizamos ejemplos y realizamos ejercicios. Una vez consolidada la dinámica del taller y delimitada la historia, procedimos a escuchar las grabaciones para trasladarlas a un libreto.

En este momento surgió una metodología propia, en la que los ocho integrantes se empoderaron del proceso. Los participantes, incluyéndome, adoptamos el papel de uno de los personajes históricos cuyas entrevistas escuchamos. Luego de plantear escenas simplificadas, se procedió a improvisar una dramatización de estas mientras alguien tipeaba la acción en una computadora proyectada a la pared. El proceso en el que los protagonistas de una etnoficción “actúan su propio personaje y el de otros [de su comunidad] frente a la cámara [...] para transmitir algo fundamental sobre la vida real” ha sido llamado por Peter Loizos, improvisación proyectiva (Sjoberg 2008). Aunque en esta instancia de la producción no había una cámara, las interpretaciones de los propios actores fueron

trasladadas a un guion escrito, cuyo lenguaje luego sería ajustado conjuntamente.

Uno de los aspectos decisivos que consensuamos fue el de dejar los diálogos abiertos para que los actores pudieran sentirse más cómodos y así asegurar la libertad del actor sobre la representación durante el rodaje. De esta manera, además, fue posible aprovechar la oratoria local, así como la libre interpretación del personaje a quien representaban, pues en seis de los ocho personajes, el actor conocía al histórico. Asimismo, contar con un guion permitió un rodaje más organizado, tomando en cuenta que tendríamos tiempo limitado para filmarlo y que se perfilaba una historia más bien compleja en cuanto al despliegue de producción que demandaría.

Con el guion listo, procedimos a realizar un taller de producción, en el que nos dividimos por departamentos: dirección, producción, arte, sonido y fotografía, sin que eso signifique que todos dejaríamos de participar en el resto de los departamentos. El modelo de este segundo taller priorizó la consciencia sobre el traslado del guion al territorio, con el objetivo de aprender mediante la práctica y buscar una forma distinta de producción, que considera al empirismo como dispositivo indispensable para convertir a la comunidad en productora de cine, pero también que el cine es un esfuerzo puramente colectivo y por lo tanto necesita organización. De allí que toma sentido la división por departamentos, donde mi rol como *director* consistió en la mediación y la coordinación de actividades. Al respecto Molfetta señala lo siguiente:

“Como toda acción con protagonistas mixturadxs en lo comunitario, colectivo, solidario, es difícil de encasillar y definir. El cine comunitario rompe las costuras y los moldes, se corre quisquilloso de las lupas que quieren analizarle con cuadros preconcebidos, “este sí”, “este no”. no hay cine comunitario puro, siempre anda por territorios barrocos y esquivos. Para empezar, rompe el esquema verticalista de los roles que impone la industria, aunque juegue o decida hacerlo con ellos, en su factura está claro que es una herramienta, no una metodología. A su vez, rescata el hacer colectivo, interdisciplinario y colaborativo de la producción cinematográfica, y la pone en valor, pero subrayando no el resultado sino el proceso, la obra final sino el movimiento que se genera en su quehacer” (Molfetta 2018, p.14)

Así pues, el taller de producción finalizó con el grupo completo elaborando una versión propia de un

plan de rodaje, una lista de locaciones y un desglose de producción, que permitieron definir los detalles logísticos generales antes de comenzar la producción.

#### 4. Atucucho hecho a mano: el rodaje

El cortometraje se filmó en 6 días. Entre ellos la jornada más larga fue durante el feriado de Semana Santa, del 27 de marzo al primero de abril de 2018. En aquellos días se formaron aspectos de política interna e importancia social en torno a la representación, memoria y reconfiguración del imaginario de Atucucho. Pese a que se establecieron jerarquías parecidas a las del cine comercial, éstas fueron rotas en todo momento para enaltecer la naturaleza comunitaria de la producción (Robles, 2017 c.p.<sup>6</sup>).

El GBA proporcionó, además de sus instalaciones, la alimentación durante los días de rodaje: cuatro personas estuvieron a cargo de cocinar. Los equipos de producción y arte, conformados durante el segundo taller, trabajaron en conjunto con quien estuviese alrededor para asegurar que las locaciones estuvieran aseguradas, los actores vestidos, los alrededores despejados, etc. La mayor parte de los integrantes oscilaron entre distintas funciones, incluyendo la de actuar.

El cortometraje fue fotografiado por un profesional, Felix Frank, quien en todo momento contó con la ayuda de un joven de la comunidad y dos asistentes ajenos a Atucucho. Algo similar ocurrió con el sonido, que fue grabado en un inicio por otro profesional, Antonio Romero, pero luego pasó a mano de miembros de la comunidad. El departamento de arte estuvo dirigido por Blanca Haro, fundadora del barrio<sup>7</sup>, junto a Ana Gaviria, diseñadora de modas y varios colaboradores espontáneos que durante el rodaje tomaron el nombre de *comedidos*.

Mi rol formal fue el de director. Esto surgió luego de varias conversaciones dentro y fuera de la comunidad, en las que llegamos a la conclusión de que, tomando en cuenta el guión y el despliegue necesario para trasladarlo

a la pantalla, necesitaríamos un mediador responsable de la producción. Es así que, luego de considerar la investigación etnográfica de la que partía el cortometraje, el proceso de construcción de la historia, la presencia de agentes externos al barrio y la imperativa continuidad del trabajo en la etapa de postproducción, acordamos en reunión que yo encabezaría el departamento de dirección, conformado también por el cineasta Felipe Mena y las constantes intervenciones y sugerencias de la comunidad.

Conscientes de que mi presencia en la dirección amenazaba con romper los principios de la producción, las competencias convencionales del director se redujeron al canto de acción y corte, coordinar los planos con el director de fotografía (DF) y decidir cuándo pasar a un nuevo plano. De este modo, mi tarea principal fue la de arbitrar las distintas opiniones en el set. En ninguna escena faltó una serie de sugerencias que no permitieron que la toma de decisiones deje de ser colectiva. En otras palabras, la naturaleza comunitaria e improvisada del cortometraje se encargó de derribar, aunque relativamente, todas las jerarquías, incluyendo la de director.

La constante transformación generada por la improvisación tras-cámaras se impuso al hecho de que estábamos produciendo un cortometraje. La gente se apropió del proyecto—que bien pudo haber sido una coreografía, el adoquinamiento de una calle o una obra de teatro—y exhibió sus habilidades para solucionar problemas. Es así como la producción colectiva y comunitaria se asemeja a la minga, entendida como un acto comunal y voluntario que aspira a generar beneficios sociales. Lo que resalta de las mingas es la posibilidad de empoderamiento tanto de la experiencia como del territorio. Al respecto, Molfetta señala que “el cine comunitario cambia y transforma, especialmente en el plano micropolítico, la posibilidad de agenciar subjetividades antes enmudecidas” (Molfetta 2018, p.434).

Desde el primer día, el despliegue personal fue difícil y las adversidades no permitieron que el rodaje empiece y termine a las horas planificadas. De allí en adelante fue así, pues el cortometraje fue filmado en su mayoría en exteriores y tuvimos fuertes lluvias todos los días. Sin embargo, las inclemencias del clima obligaron a que se dé un giro en la producción: el plan de rodaje fue un hilo conductor que, interpretado por los asistentes al taller, fue mutando para adaptarse a la situación. De esta manera la improvisación pasó a ser tanto detrás como

---

6 Luis Robles, además de ser el presidente del GBA, colaboró en varios aspectos de la producción, incluyendo transporte, cocina y actuación.

7 Blanca Haro se apropió del proceso desde los talleres e impuso orden a través de su carácter y su autoridad como fundadora del barrio, es decir dueña de la memoria histórica que el cortometraje intentaba representar. Además de presidir el departamento de arte, figura como cogionista y coproductora del cortometraje.

delante de la cámara.

La posibilidad de realizar una producción de tal magnitud, tomando en cuenta que la gran mayoría no teníamos experiencia alguna en cine de ficción y no todos formaron parte de los talleres, parecía en ciertos momentos inalcanzable. De tal manera, la organización fue tomando forma y fue inevitable que se estableciera un escalafón, que más allá de reproducir una serie de jerarquías reflejó las distintas cantidades de compromiso entre los colaboradores.

Para detallar los distintos niveles de compromiso y participación en la toma de decisiones, propongo el siguiente esquema, en el que figuran tres grupos: en primer lugar, quienes estuvieron más activos en la toma de decisiones fueron los participantes de los talleres junto con los profesionales que nos ayudaron en el rodaje; en segundo lugar los actores secundarios, acompañantes, familiares o amigos de los protagonistas, que se sumaron en casi la totalidad durante el rodaje de semana santa; finalmente quedan aquellos vecinos que por curiosidad se acercaban y terminaban ayudando, opinando o apareciendo en el cortometraje.

Si bien existía un guion, éste fue construido a partir de improvisaciones y no contenía más que una descripción del escenario, la acción, sus protagonistas y los temas importantes que se hablarían en ella. Durante el rodaje los actores examinaron e interpretaron el libreto antes de cada escena. Casi siempre lo hicieron en público, lo que significó tener alrededor personas opinando, otros actores, o parte del equipo. La escena se ensayaba una vez sin cámara, mientras el DF preparaba sus equipos, y luego se procedía a grabar las distintas tomas.

La improvisación de cada actor y su interpretación tanto del guion como del personaje histórico que representaba, hicieron posible enlazar el cuerpo con la cultura, pues “el ‘cuerpo’ antropológico de hecho incluía mucho más, extendiendo hacia afuera desde la persona que incluye al grupo social [y] el entorno físico [...]” (MacDougall, 2006, p.214), otorgando de este modo, cierta agencia al individuo en la representación de su cultura, puesto que históricamente las fotos y los artefactos eran los encargados de representar un entorno cultural, mientras que, a través de la actuación, los personajes pueden ser “asumidos como existentes en el campo”. La ficción y la capacidad de improvisación hacen visible el cuerpo y el entorno, e inevitablemente agregan

un valor comunicativo y psicológico.

Las semejanzas con la etnoficción, que principalmente radican en la improvisación, posibilitaron la transmisión de conocimientos e interpretación del pasado en un intento por apoderarse de la memoria histórica de los eventos que dieron nacimiento al barrio. A diferencia de una etnoficción, sin embargo, se utilizó un guion y el rodaje de distintos planos dentro de cada escena; estos dispositivos incorporaron en el ejercicio a la repetición como forma de reflexionar sobre lo que se representa.

A pesar de las reiteradas recomendaciones de recortar la historia durante el taller de guion, los vecinos querían que el cortometraje incluyera más detalles sobre su propia historia, muchos de los cuales tuvieron que ser omitidos por nuestras limitaciones en tiempo y capacidad de producción. El cortometraje sugiere actos corruptos por parte del agitador que lidera la ocupación del territorio y la construcción del barrio. La historia empieza con la llegada de las familias al territorio y termina en el encarcelamiento de este personaje y la iniciativa de organización autónoma por parte de los vecinos para provisionar de agua al nuevo barrio.

La escena final, en la que varios vecinos se reúnen, fue la última en filmarse, y ocurrió en Semana Santa. Luego del aplauso de fin de rodaje, nos dirigimos a la sede del GBA e hicimos una reflexión grupal para dar sentido a lo que acabábamos de hacer. Durante aproximadamente dos horas, todos los presentes tomaron la palabra para compartir su percepción sobre el rodaje, sobre la memoria y sobre la realización de un cortometraje hecho en Atucucho por su propia gente.

## 5. Final del rodaje: reflexiones hacia un cine-minga

*Atucucho 1988* se filmó con un bosquejo de guion, una versión en bruto de la historia que sirvió como hoja de ruta durante el rodaje y permitió improvisar tanto delante como detrás de la cámara. La organización sobre la marcha sirvió para acercar este proceso a lo verdaderamente comunitario, es decir una producción realizada a manera de minga. Las particularidades del modo de producción empleado acercan al cortometraje a algunas técnicas de la etnoficción, aunque no es posible clasificarlo como tal, asimismo inscriben a este filme en la categoría de “cine comunitario”.

Pese a que el debate terminológico que engloba



a producciones como *Atucucho 1988* no es el objeto del presente texto, es preciso resaltar que el término “comunitario”, y por consiguiente la denominación de “cine comunitario”—que es la más utilizada en el Ecuador, tanto por los colectivos que promueven estas producciones como por el Estado— puede ser asociada a aspiraciones políticas clientelistas o económicas por parte de gobiernos, oenegés, corporaciones o incluso de las mismas comunidades. Si bien dichas aspiraciones no necesariamente significan un quiebre con los intereses de las comunidades, como es el caso de la defensa de territorio, la lucha contra la pobreza y la violencia, el acceso a la educación, a la memoria o la misma representación; cuando la iniciativa viene desde adentro y se integra a las dimensiones de la vida cotidiana local, el trabajo se asemeja más a una minga.

Como se señala anteriormente, se entiende por minga a una acción comunal y voluntaria que surge en el interior de una comunidad y aspira a generar beneficios sociales. Se propone, entonces, un salto para hablar de “cine-minga”, término que se aleja de la palabra “comunitario”, junto con la romantización y los prejuicios que la acompañan, para referirse a un tipo de producción audiovisual colectiva que reúne las características de una minga. El término propuesto conserva la palabra “cine”, que de por sí ya es una hipérbole, para preservar la expresión que ha sido utilizada en Ecuador, y que, además, diferencia este tipo de producción de otros videos en bruto o puramente recreativos.

De acuerdo con lo anterior una producción de “cine-minga” puede adoptar varias formas y estas dependen exclusivamente de la comunidad; lo cual indica que se trata de un término que no implica ninguna particularidad en el método de producción audiovisual. Así pues, *Atucucho 1988: hecho a mano* está lejos de ser un ejemplo paradigmático de “cine-minga”, y de hecho puede ser adscrito a distintas categorías, entre las que se incluye el cine o video comunitario, colectivo, alternativo, popular, etc. Se trata, sin embargo, de una experiencia provechosa para dilucidar problemas, fomentar el debate y contemplar la posibilidad —o imposibilidad— de un audiovisual verdaderamente colectivo y democrático.

Lejos de haber logrado una producción perfectamente horizontal en todas sus etapas, el rodaje de *Atucucho 1988: hecho a mano* pudo romper con muchas jerarquías y barreras de edad, clase y género para alimentar las relaciones sociales, la recuperación de la memoria

histórica del barrio, la apropiación de la representación y la reconfiguración del imaginario cultural entre los participantes de la producción, aunque, en distintas medidas.

La metodología fue construida sobre la marcha desde la comunidad y, más allá de la falta de experiencia práctica por parte de todos quienes conformamos el proyecto, las mayores limitantes fueron la falta de tiempo, recursos y credibilidad, pues existen grupos en el barrio cuyos miembros no se sumaron debido a que no confían en algunos de nuestros integrantes. Sin embargo, las divisiones barriales no impidieron juntar gente que de otro modo nunca lo hubiera hecho: “Simplemente no se logró reunir a todos, pero aquí estamos algunos, vecinos toda la vida, pero recién conociéndonos” (Granda, 2018, c.p.).

Esta experiencia de “cine-minga”, como se advierte previamente, hace uso de un mediador para favorecer —aunque sin ninguna garantía— la participación íntegra de los participantes y su aprendizaje como camino hacia futuras producciones, en las que la mediadora sería otra persona. En el caso de *Atucucho 1988: hecho a mano*, quienes conformaron los talleres de guion y producción no aprendieron a ser todoterrenos de la producción audiovisual, pero pasaron por un proceso comprensivo desde la construcción hasta el final del rodaje (Jácome, R. & Jácome, M. 2018, c.p.; Granda, 2018, c.p.).

La mediación colectiva, en ese sentido, fue un componente fundamental de este proceso. Cabe resaltar que esta no fue realizada exclusivamente desde lo audiovisual: de hecho, una de las áreas en las que faltó participación fue el departamento de cámara; pero sí fue realizada desde lo visual, en cuanto el arte fue dirigido por Blanca Haro; desde lo narrativo por la construcción colectiva del guion y finalmente desde la producción de campo, de la que se apropiaron varios vecinos de Atucucho.

Ginsburg señala que la legitimidad de los medios subalternos —es decir todas las producciones que parten de un proceso, que no son realizadas por profesionales y que pueden ser periféricas o populares— radica precisamente en entenderlos en sus propios términos. “El análisis necesita concentrarse menos en las características formales del filme/video como texto, y más en las mediaciones culturales que ocurren a través de los

trabajos de cine y video” (Ginsburg 1995, pp. 259-260)

Tiene sentido, entonces, llamar “activismo cultural” a la agencia de los grupos realizadores de video al desarrollar sus propios métodos para apropiarse de los medios de producción mediática y contar historias o transmitir información. De la misma manera, el verdadero asunto, afirma Turner sobre los medios indígenas, no es la “preservación de la cultura” sino la apropiación narrativa a los que estos grupos acceden, independientemente de la cantidad de *pureza cultural* que se pueda atribuir a una producción. (Turner, 2002, p.80)

Ahora bien, si se considera que *Atucucho 1988: hecho a mano* fue producido en un contexto urbano, la “preservación de la cultura” es anulada y las formas culturales pasan a ser atravesadas por la marginalidad. “Nunca nos imaginamos que en Atucucho se podía hacer una película” (Granda, 2018 c.p.), afirmó uno de los realizadores del cortometraje, pero tanto en la construcción de la historia como en el rodaje, “las formas culturales, junto a la capacidad y motivación de los actores sociales para producirlas, [fueron] reforzadas, rearticuladas, y transformadas de varias formas a través del uso de nuevas técnicas de representación y nuevas formas sociales de utilizarlas y circularlas” (Turner 2002, p.80)

En la construcción del guion y en la producción de *Atucucho 1988* los vecinos intentaron mostrar una buena imagen del barrio al mismo tiempo que hacían honor a la lucha de la que este proviene. Durante la construcción del guion, en la que el grupo escuchó grabaciones de entrevistas con fundadores del barrio e improvisó acciones, tanto el humor como la presencia de una de las fundadoras de Atucucho reflejaron la predisposición para autoafirmarse y proyectar una imagen positiva al concentrarse en los momentos menos conflictivos de la historia del barrio, con el fin de fomentar una actitud favorable en lugar de alimentar el espectáculo que los medios hegemónicos hacen de Atucucho y los estigmas que ya existentes (Granda, 2018; Haro, 2018; Jácome, 2018, c.p.).

“La producción de realidad social y política, tanto como las representaciones a través de las cuales esta es meditada por y para sus productores, es un proceso multivocal en el que los participantes dibujan de diferentes maneras desde su reserva cultural común de ideas, símbolos, tropas y valores. En ese proceso, ellos pueden alterar a varios niveles la forma y contenido de su reserva de representaciones” (Turner 2002, p. 77)

La producción de realidad social, en este caso, ocurre en el contexto de la convergencia entre un proceso barrial que impulsa la producción cultural y la recuperación de la memoria, con un estudio antropológico. Aun así, la historia que el cortometraje cuenta gira alrededor autodeterminación y la resistencia dentro de una lucha que reclama el derecho a la vivienda. Uno de los aspectos más comentados al finalizar el rodaje fue que faltó mucho por contar, es decir que la historia real es mucho más compleja que la del cortometraje. En ese sentido, la percepción cambió entre la redacción del guión y la filmación, pues una vez finalizado el rodaje los participantes expresaron deseos de incluir temas como el sufrimiento por el que pasaron las familias que se vieron obligadas a ocupar el territorio.

El activismo cultural, por lo tanto, interviene tanto hacia adentro como hacia afuera, donde los medios retratan a Atucucho como barrio peligroso (una de las principales preocupaciones que impulsó en la apropiación del medio audiovisual) e ignoran que tanto la lucha como los padecimientos de los moradores del barrio no son una elección. Es así que en Atucucho el “imaginario activista” se manifiesta en un programa de radio, varios festivales de música y ensambles de danza, que hacen que esta producción y su contenido auto-representativo no sea una coincidencia: es una esfera o, utilizando el lenguaje de Gramsci, una trinchera desde donde se lucha por un proyecto identitario y emancipatorio propio, cuya utilidad es redibujar su identidad e incorporarse a la ciudad que los ha marginado. Las acciones que los vecinos de Atucucho toman en este campo son, por tanto, fundamentalmente políticas: la lucha de un grupo no reconocido por alcanzar reconocimiento en el orden establecido.

## 6. Conclusiones

Luego de la construcción del guion, la instancia en la que más se evidenció el “imaginario activista” fue en la actuación. *Atucucho 1988* no es propiamente una etnoficción, pero la imaginación de los participantes que se desprende de la “improvisación proyectiva” tanto al grabar como al construir el guión, dieron forma al cortometraje y a la presente investigación. Al realizar una etnoficción sobre identidad y discriminación entre personas transgénero en Sao Paulo, Sjoberg afirma que no solamente “existen razones para aceptar a la ficción como una forma válida de representación en las ciencias sociales”, sino que en su interpretación de la etnoficción “la creatividad imaginativa de los protagonistas forma la

fuerza conductora del motor investigativo” (Sjoberg 2008, p.240)

Los actores de *Atucucho 1988: hecho a mano* no solamente representaron a los personajes históricos, sino que también en muchos casos, los conocían. Por lo tanto, la “improvisación proyectiva”, permitió transmitir conocimientos de la vida real actual e interpretar el pasado, en un intento por apoderarse de la memoria histórica de los eventos que dieron nacimiento al barrio. Se concluye, entonces, que el uso de técnicas de la etnoficción, articuladas a otros modos de producir ficción, en este caso más convencionales, pero que se articulan a las necesidades de locales, pueden resultar provechosas para la comunidad y para una investigación de carácter etnográfica.

*Atucucho 1988: hecho a mano* fue realizado desde adentro a modo de minga, cuando las necesidades de una comunidad en su proceso artístico y cultural confluyeron con mis necesidades de investigación. Debido a los usos de la palabra comunitario, se propuso un giro respecto a la terminología y se habló de “cine-minga”, una forma de referirse a este tipo de producciones; no un método.

Los efectos emancipatorios de la producción recaen principalmente en aquellos miembros de la comunidad que participaron durante todo el proceso. En adición a toda la reflexión que surge a lo largo de la producción, el cortometraje fue un impulso para retomar el proceso radial que ya se venía llevando en el barrio y también inspiró a dos participantes a inaugurar Guambas shunshos, su propio canal de Youtube, desde donde producen videos cómicos desde una perspectiva *atucuchense*.

Luis Robles, presidente del GBA, comparó el primer día de rodaje con el primer día en que los vecinos llegaron al territorio, como una metáfora que anuncia la ocupación de un campo que únicamente puede ser conquistado a través de una lucha (Robles, 2018 c.p.). El “cine minga” y las producciones colectivas subalternas —independientemente del nombre que tomen— que siguen sus propios métodos, se relacionan con un territorio y promueven relaciones democráticas, representan un disenso. Dicho de otro modo, estas producciones son una ruptura del orden establecido para reclamar reconocimiento en un mundo desigualmente construido, por lo que constituyen una acción y un proceso fundamentalmente político.

La construcción colectiva del guión sobre temas

de relevancia histórica para los actores, la improvisación proyectiva, la improvisación tras-cámaras y la búsqueda de un “cine-minga” hacen de *Atucucho 1988: hecho a mano* un cortometraje que “reifica y singulariza paisajes e identidades [...] para construir paso a paso un futuro para esos vecinos, que no guarda ninguna relación con lo que propone la industria del espectáculo masivo sobre las periferias urbanas” (Molfetta 2018, p.432).

Si bien *Atucucho 1988* no pudo ser perfectamente horizontal, las reflexiones de los vecinos al final del rodaje iluminaron una relativa apropiación narrativa, territorial y visual; en la cual hubo también una reflexión alrededor del quehacer cinematográfico y el acto de enunciar dentro de un trabajo colectivo que priorizó el proceso y no el producto. Todos estos dispositivos, arrojados desde una comunidad, forjan el trayecto hacia procesos mediáticos emancipatorios aplicables en territorios indígenas, periferias urbanas y otros espacios subalternos. Cabe agregar, para finalizar, la utilidad antropológica de este tipo de productos, en términos más generales que los expuestos por Ginsburg y Turner, pasan por la necesidad de representarse ante el resto, pues de acuerdo a MacDougall, “un filme etnográfico es cualquiera que busque revelar una sociedad a otra” (MacDougall, 1976, p.136).

## Referencias

- Alvarado Sevilla, J. (2011). *Plan de Mejoramiento Integral del Barrio Atucucho*. Quito, Ecuador: Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Crespo, J. (2015). *Propuesta para la implementación de transporte por cable en barrios altos del norte de Quito*. (Tesis de maestría en transporte, no publicada) Facultad de Ingeniería, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.
- Gumucio, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá, Colombia: Fundación Friedrich Ebert.
- Ginsburg, F. (2002). Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media. En Ginsburg, F., ed.; Abu-Lughod, Lila ed.; Larkin, Brian, ed. *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley, California: University of California Press.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- MacDougall, D. (2006). *The CORPOREAL IMAGE: film, ethnography, and the senses*. New Jersey: Pinceton University Press.
- Molfetta, A., ed. (2018). *Cine Comunitario Argentino: Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires, Argentina: TeseoPress.
- Ruby, J. (2000). *Picturing culture: explorations of film & anthropology*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Turner, T. (2002). Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video. En Ginsburg, F., ed.; Abu-Lughod, Lila ed.; Larkin, Brian, ed. *Media worlds: anthropology on new terrain*, Berkeley, California: University of California Press.
- Sánchez, (2009), *El proceso organizativo afroecuatoriano: 1979-2009*. (Tesis doctoral no publicada). Flacso Ecuador, Quito, Ecuador.
- Sjöberg, J. (2008), Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film. *Journal of Media Practice*. 9 (3), pp. 229–242, doi: 10.1386/jmpr.9.3.229/1
- Stewart, A. (1998). *The Ethnographer's Method*, Thouans Oka, California: Sage Publications.
- Quishpe, Carlos (2017). Fundador de Atucucho.
- Robles, Luis (2018). Presidente Gobierno Barrial Atucucho, productor y actor en el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*.

### Entrevistas

- Castellanos, Rosa (2017). Fundadora de Atucucho.
- Granda, Carlos (2018). Guionista, actor, promotor del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*.
- Haro, Blanca (2017). Fundadora de Atucucho, productora, guionista, actriz y directora de arte en el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*.
- Haro, Blanca (2018). Fundadora de Atucucho, productora, guionista, actriz y directora de arte en el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*.
- Jácome, Marcelo, (2017). Presidente de la Casa Atuk.
- Jácome, Ramiro, (2018). Guionista y actor en el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*.
- Jácome, Marcelo, (2018). Presidente de la Casa Atuk, productor, guionista, actor, asistente de dirección en el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*.