

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2016-2018

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual

Atucucho 1988-2018: hecho a mano
Minga, producción audiovisual y modos de habitar el barrio Atucucho, en Quito

Emilio José Bermeo Donoso

Asesora: María Fernanda Troya Gonzáles
Lectoras: Elisenda Ardévol Piera y Gabriela Zamorano Villarreal

Quito, junio de 2023

Dedicatoria

Para Adriana y Nina

Epígrafe

Siempre habrá nieve altanera
que vista el monte de armiño
y agua humilde que trabaje
en la presa del molino.

—León Felipe

Índice de contenidos

Índice de contenidos	4
Introducción	10
Capítulo 1. Nace un barrio en el rincón del lobo	16
1.1 Alientos de ocupación: Atucucho, 1988	17
1.1.1 Primera incursión	20
1.1.2 Aguilar y Yacelga, héroes o mercenarios.....	21
1.1.3 Legalidad a la carta	23
1.1.4 Primeras mingas: vamos a tumbar los árboles	26
1.2 Atucucho: lugar común en Latinoamérica	29
1.3 Brote de cuerpos organizativos	32
Capítulo 2. ¿Un orden socioespacial <i>atucuchense</i> ?	37
2.1 Centro Cultural Casa Atuk	42
2.1.1 Campamentos vacacionales, una fuente de inspiración	44
2.1.2 Malabares y otros trucos	45
2.1.3 Sol Poniente.....	47
2.2 La Casa Atuk y el Gobierno Barrial de Atucucho.....	48
2.2.1 Mingas y expresiones artísticas, una apuesta de reconfiguración socioespacial.	51
Capítulo 3. La producción del cortometraje <i>Atucucho 1988: Hecho a Mano</i>	55
3.1 ¿Una producción audiovisual en Atucucho?	55
3.1.1 Del cineéma vérité a las etnoficciones: Jean Rouch	59
3.1.2 Cine comunitario, alternativo, popular, medios indígenas y <i>video-minga</i>	61
3.2 Preproducción en el acto: Pourquoi pas?	66
3.2.1 Talleres: ¿solamente una promesa o una posibilidad pedagógica?	68
3.2.2 Improvisar para imaginar en un taller de guion	70
3.2.3 Talleres de preproducción	78

3.3	Tras-cámaras: crónicas y diálogos sobre la filmación de <i>Atucucho 1988</i>	80
3.3.1	Semana Santa 2018, 30 años después	82
3.3.2	Director o facilitador	84
3.3.3	Esto es como una minga.....	85
3.3.4	Cámara grabando, sonido grabando, cuadro, ¡acción!	87
3.3.5	Postproducción	89
3.3.6	Final de rodaje: reflexiones hacia una video-minga.....	89
Capítulo 4.	Habitar, evocar y filmar.....	99
4.1	La Casa Atuk en el Gobierno Barrial de Atucucho.....	101
4.2	Atucucho 2018: video-minga y modos de habitar	106
4.2.1	Un grupo de vecinos de Atucucho cuenta la historia de su barrio	108
4.2.2	El corte final, descripción de Atucucho 1988: hecho a mano	112
4.2.3	La incidencia del investigador.....	115
4.3	Estreno, distribución y recepción de <i>Atucucho 1988</i>	116
4.3.1	Recepción en otros espacios.....	118
Conclusiones	120
Referencias	125
Anexos	131
Anexo 1.	Ejercicios en los talleres de guion	131
Anexo 2.	Guion de Atucucho 1988: Hecho a Mano	141

Lista de ilustraciones

Fotos

Foto 2.1 Instalaciones del Gobierno Barrial y la Casa Atuk; asamblea barrial marzo 2018....	50
Foto 3.1 Sillas en la Casa Atuk, febrero de 2017	56
Foto 3.2 Blanca Haro se dirige al grupo durante uno de los talleres de guion.....	71
Foto 3.3 Ramiro Jácome, Blanca Haro, Kevin A y la pizarra con la primera propuesta de personajes	73
Foto 3.4 Pizarra con distintos aportes en la construcción de una historia estructurada en tres actos.....	75
Foto 3.5 Marcelo Jácome invita a sus vecinos a participar de la filmación durante una asamblea barrial.....	81
Foto 3.6 Actores y equipo técnico se preparan para filmar una escena.	86
Foto 3.7 Grupo revisando cómo quedó una toma.	88
Foto 4.1 Vecinos de Atucucho se preparan para un evento.	105
Foto 4.2 Blanca Haro, una de las productoras del cortometraje se dirige al público previa la proyección.	117

Figuras

Figura 3.1 Fragmento del guion, escena 19; captura de pantalla	76
Figura 4.1 Fotograma del cortometraje Atucucho 1988: hecho a mano	114
Figura 4.2 comentarios públicos en el video en internet	119

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Emilio José Bermeo Donoso, autor de la tesis titulada *Atucucho 1988-2018: hecho a mano, Minga, producción audiovisual y modos de habitar el barrio Atucucho, en Quito*, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, junio de 2023.



Emilio José Bermeo Donoso

Resumen

En abril de 1988, tras la ocupación de una hacienda estatal en la periferia noroccidental de Quito, se sumó un sector a la larga lista de asentamientos urbanos informales de Latinoamérica. Treinta años más tarde, el barrio de Atucucho es habitado por alrededor de 20,000 personas. En la autoconstrucción de hábitat se conformó un entorno social con sus propias formas de vida, que imprimen en el espacio, a través de sus prácticas y representaciones, un nuevo orden socioespacial en un sector de la ciudad. El presente trabajo, de corte etnográfico y experimental, pone en discusión el contexto político y económico durante la edificación del barrio desde una perspectiva urbanística para comprender el contexto actual en el que las organizaciones y colectivos locales apuestan a la producción de expresiones artísticas y culturales para incidir en la vida barrial. Es así que se utiliza la producción de *Atucucho 1988: hecho a mano*, un cortometraje participativo que retrata el nacimiento del barrio, realizado en el marco de esta investigación junto a vecinos de distintas organizaciones, para preguntarse por el posible efecto de la producción de este tipo de expresiones en el orden socioespacial de Atucucho, haciendo uso de las discusiones contemporáneas sobre cine indígena y cine comunitario.

Agradecimientos

A los vecinos de Atucucho que pude conocer, muchos de los que se convirtieron en mis amigos.

A la señora Blanca Haro, a pesar de las diferencias, por ponerse el equipo a los hombros en la filmación de *Atucucho 1988: hecho a mano*. A Marcelo Jácome, Ramiro Jácome, Charlie Granda, Chichín Ontaneda, Joa Pineda y mi entrañable pana Daniel Vizcaíno (también conocido como El General Lobito), por sus aportes creativos al escribir y producir la obra.

A Carlos Quishpe, María Poaquiza, César Pozo, Rosa Castellanos, Charles Granda, Segundo Aguilar y todos quienes compartieron sus memorias sobre la construcción de Atucucho.

A Lucho Robles, entonces presidente del Comité Promejoras (Gobierno Barrial), por facilitar la investigación y alimentar al equipo durante el rodaje de *Atucucho 1988: hecho a mano*.

A Felipe Mena, *el Buñuel*, por nunca dejar de creer en el proyecto y por ponerse la del güero Aguinaga en todas las etapas de la producción del cortometraje.

A quienes se sumaron en el rodaje de la obra: Felix Frank, Paúl Morales, Paulino Ramos, Natalia López Cerquera, Santiago Oviedo, Antonio Romero, Gabriel Saá, Javier Toa y Ana Gaviria. Sus aportes y su presencia fueron muy valiosos en la etapa final del laboratorio de producción audiovisual que se conformó.

A María Fernanda Troya por su acertada asesoría durante esta investigación y sus provechosos apuntes sobre el manuscrito en sus distintas etapas.

A Luis Miguel Bermeo, mi padre, por estar pendiente. A Adriana Donoso, mi madre, por su apoyo absoluto.

Introducción

Atucucho es una palabra en kichwa que puede ser traducida como rincón del lobo; es además el nombre que toma un barrio en el noroccidente de Quito. En abril de 1988, luego de ocupar una hacienda estatal, Atucucho se sumó a la larga lista de asentamientos urbanos informales de Latinoamérica, conformando un barrio que, 30 años más tarde, es habitado por alrededor de 20,000 personas.

El aparente abandono del Estado, junto con la necesidad de domesticar el espacio, demandaron la organización de los habitantes de Atucucho. El barrio se construyó a través de mingas y los reclamos a las autoridades se realizaron mediante movilizaciones populares. En medio de la incertidumbre, el barrio fue simultáneamente edificado y habitado por sus residentes, pues la permanencia es intrínseca del ejercicio de la ocupación.

Dos años después de la ocupación, el Municipio de Quito finalmente reconoció a Atucucho como parte de la ciudad en 1990 (Alvarado et al. 2011, 21), posibilitando su intervención en el territorio. Pese a ello, algunos de los habitantes del barrio no se sienten del todo incorporados a Quito. La presencia de asentamientos populares en el norte de la ciudad es el resultado de una crisis del ordenamiento territorial que desde la década de 1960 provocó el colapso de la “rígida segregación social del territorio urbano en norte y sur”, y dio paso a un “nuevo equilibrio que ya ha alcanzado la forma de “organización territorial”, equilibrio que vuelve a hacer extraña la presencia popular en el norte”, donde los asentamientos quedan relegados a terrenos delimitados por las condiciones geográficas y por el mercado (Carrión et al. 1992,35).

La prevalencia de un asentamiento como Atucucho es, por lo tanto, un acto de resistencia. Como todo territorio donde habitan miles de personas, un barrio en formación no está exento de complejidades y disputas. En el caso de Atucucho, éstas se resumieron durante los primeros años en la organización interna –mingas y división de lotes– y en la representación del territorio ante las autoridades de turno, con quienes los vecinos debían llevar negociaciones que, a su vez, se encuentran atravesadas por los partidos políticos. Es así que luego de años de trabajo para conseguir servicios básicos y transporte, fue en el 2012, con más de dos décadas como barrio, que se obtuvo la primera escritura de uno de los lotes de Atucucho.

En el 2018 se cumplieron treinta años de la fundación de Atucucho. El barrio aún funciona bajo un ordenamiento territorial segmentado, es decir mediante organizaciones populares como el Comité Promejoras, la Liga Barrial y varias organizaciones juveniles que suelen estar ligadas a partidos políticos y ONGs. El foco de la esta investigación se encuentra sobre uno de los grupos juveniles que buscan protagonismo entre las organizaciones barriales para incidir en el territorio, con la particularidad de que su principal método es la producción de expresiones artísticas y culturales. La agrupación Casa Atuk logró conformar en el 2015 un centro cultural que pretende unificar a otros colectivos juveniles del sector para desarrollar proyectos bajo su bandera y la de su patrocinador político.

El modo de vida que los primeros moradores imprimieron en el espacio resultó en una forma propia de habitar el barrio y la ciudad. La noción de habitar propuesta por la antropóloga Ángela Giglia (2012), en la que las prácticas y las representaciones situadas en el espacio producen y reproducen un orden, es la base para observar las posibles efectos de la actual producción de expresiones artísticas y culturales de la Casa Atuk en la transformación de Atucucho.

Es así que el presente trabajo, de corte etnográfico y experimental, se pregunta por el posible efecto de la producción de expresiones artísticas y culturales en el orden socioespacial de Atucucho. Más específicamente, esta investigación busca determinar si dichas expresiones tienen incidencia alguna en la forma local de habitar, tomando en cuenta el caso de la producción de *Atucucho 1988: hecho a mano*, un cortometraje sobre la ocupación que marcó el nacimiento del barrio, realizado en el marco de esta investigación junto a los jóvenes de la Casa Atuk, miembros del Comité Promejoras de Atucucho—autodenominado Gobierno Barrial—y varios vecinos independientes.

Especificaciones del estudio

La investigación se desarrolló desde enero de 2017 hasta agosto de 2018. En ese tiempo me introduje al barrio como investigador, con el objetivo de observar las dinámicas presentes, recolectar relatos del pasado de Atucucho y también en busca de elaborar, junto a miembros de la comunidad, un producto audiovisual. La cámara de video fue el dispositivo que detonó mi trabajo de campo, en cuanto realicé ciertas coberturas y documenté reuniones antes de filmar el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*, cuyo proceso creativo y producción será analizado en este trabajo.

Las fuentes documentales sobre el pasado de Atucucho son escasas. Fue principalmente útil para entender el barrio la investigación de CIUDAD (2011) titulada “Plan de Mejoramiento Integral para el barrio Atucucho”. En particular el “autodiagnóstico” realizado en aquel trabajo recoge importantes datos sobre el nacimiento del barrio y la organización autónoma que lo caracterizó en sus primeros años. Se consultó, además, material hemerográfico, que fue provechoso para ratificar los datos previa la investigación en el campo.

Los datos fueron reforzados por fuentes orales—conversaciones y entrevistas en las que se recolectaron opiniones, testimonios y relatos; mayoritariamente con los cofundadores del barrio Blanca Haro, Rosa Castellanos, Carlos Granda y Carlos Quishpe y con los actuales dirigentes Luis Robles, presidente del Gobierno Barrial de Atucucho y Marcelo Jácome, líder de la Casa Atuk e hijo de Blanca Haro. Los dos últimos junto a Haro fueron, además, los principales interlocutores en mis intentos por entender lo que sucedía en el barrio mientras efectuaba técnicas de observación participante en la Casa Atuk y el Gobierno Barrial. Los apuntes que realicé en este proceso, junto con las fuentes nombradas serán presentados como soporte a los planteamientos que se exponen a lo largo de este texto. Cabe agregar que los datos y las descripciones sobre la ocupación y posterior construcción del barrio Atucucho provienen de la observación participante, cuadernos de campo, entrevistas y conversaciones con varios habitantes del sector.

Las notas de campo recolectadas a lo largo de la observación en la comunidad son utilizadas en algunas ocasiones de manera textual. Pese a que fueron elaboradas en distintos niveles descriptivos, se presenta a estos apuntes como una forma de registro que permite arrojar luz sobre el trabajo de campo y sus procesos de descubrimiento. De acuerdo a James Clifford, “el fragmento del diario de campo—‘citado en crudo, una nota de botella’—nos permite *ver* los acontecimientos” (Clifford 1990, 26, énfasis por el autor). Por esa razón, y considerando que el trabajo etnográfico es “intertextual, colaborativo y retórico”, he decidido transcribir algunos apuntes en lugar de someter la información a la influencia que la edición imprimiría sobre el relato de primera mano.

Finalmente, cabe agregar que para garantizar la confidencialidad de ciertos actores nombrados en el presente texto, algunos nombres han sido cambiados. Todos los individuos mencionados en este trabajo tuvieron y tienen pleno conocimiento de mi rol como investigador y del producto académico que resultaría de mi presencia en Atucucho. La decisión de anonimizar a

algunas personas la he tomado como medida para proteger posibles implicaciones para cualquiera de las partes.

El audiovisual como motor investigativo

Uno de mis intereses dentro del campo de la antropología visual es la etnoficción, una forma documental cuya aproximación al quehacer cinematográfico se basa en la improvisación frente a una cámara, donde los actores podrían revelar formas de conocimiento cultural mediante acciones previamente acordadas entre ellos y el realizador. En algunas etnoficciones, el proceso creativo de la improvisación es enunciado a modo de metanarrativa, que permite explicitar el método y añadir al filme un componente de reflexividad.

Las intenciones de elaborar narrativa audiovisual en Atucucho preceden a mi llegada al barrio, por lo que mi propuesta de organizar talleres de creación audiovisual se convirtió en una forma de reciprocidad, en la que se basó y con la que se orientó esta investigación. De este modo se dieron las condiciones para trabajar con los miembros de la Casa Atuk, el Gobierno Barrial de Atucucho y varios vecinos, en la realización colectiva de un cortometraje de ficción. Cabe señalar, sin embargo, que la producción del cortometraje, titulado *Atucucho 1988: hecho a mano*, se desarrolló en el marco de esta investigación. Es decir que de otro modo quizá no hubiese sido realizado y los esfuerzos audiovisuales, tanto de la Casa Atuk como del resto de vecinos interesados, habrían tomado otra ruta.

Se recomienda acompañar este texto—si la lectora así lo siente necesario—, con el filme *Atucucho 1988: hecho a mano*, que puede ser encontrado en las plataformas digitales Vimeo¹ y Youtube.² La obra fue principalmente elaborada en el marco de dos talleres: guion y producción. Al finalizar la etapa de talleres, se filmó el cortometraje en un ejercicio colectivo que integró a decenas de vecinos alrededor de la producción audiovisual y la historia de su barrio. El despliegue de producción que el guion demandaba fue solucionado por la colaboración voluntaria y comunal de los vecinos, que trabajaron a modo de minga para lograr una representación auténtica del nacimiento de su barrio.

El modo de producción audiovisual, que se desarrolló sobre la marcha por quienes participaron en los talleres, guarda similitudes con la etnoficción, aunque no se clasifica como una; sin embargo, los debates alrededor del tema sientan la base para explorar el uso de

¹ <https://vimeo.com/277739477> (clave: atucucho1988)

² <https://youtu.be/hRPMwt9YHVk>

narrativas improvisadas dentro de la práctica investigativa. Al igual que una etnoficción, se considera a la producción de *Atucucho 1988: hecho a mano* como un potencial catalizador de revelaciones culturales, independientemente de la manera en que éstas se puedan manifestar; y en este caso en particular, para la reflexión de sus realizadores en torno al supuesto de que la producción de expresiones artísticas y culturales, que ya venían impulsando, puede ser un mecanismo para transformar las formas de habitar el barrio.

Estructura del texto

El presente trabajo se divide en cuatro partes, que exponen los conceptos teóricos en los que se basa la investigación, al tiempo que revelan datos recolectados durante el trabajo de campo. A continuación un pequeño resumen de lo que cada capítulo postula:<

1. La historia del nacimiento de Atucucho es indispensable para ilustrar el contexto de segregación en el que se desarrolla el barrio. El objetivo de este capítulo es ubicar a la ocupación del territorio que da lugar a Atucucho en un momento histórico y político nacional, pero también en un contexto económico y global en el que los asentamientos informales fueron una de las principales formas de urbanización en las ciudades latinoamericanas. El capítulo culmina con la presentación del autoproclamado Gobierno Barrial de Atucucho y los propósitos de su administración 2017-2019.
2. El segundo capítulo busca argumentar que en la autoconstrucción de hábitat se conformó un entorno social con su propia forma de vida; para lo que se introduce la noción de habitar propuesta por la antropóloga Ángela Giglia, quien desde una perspectiva filosófica apunta a las prácticas y representaciones que toman lugar en la cotidianidad para imprimir un orden socioespacial y por lo tanto cultural. Se introduce, de esta manera, un marco analítico para observar los intentos de los integrantes de la Casa Atuk por modificar aquel orden mediante expresiones artísticas y culturales.
3. El tercer capítulo toma el caso de la producción colectiva del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*—realizada en el marco de esta investigación—y lo analiza desde una perspectiva antropológica, haciendo uso de los estudios mediáticos y el giro cultural que hicieron para estudiar las producciones de lo que actualmente se denomina “cine comunitario”, así como de lo que en antropología visual se conoce como medios indígenas (*indigenous media*). Este capítulo hace especial énfasis en el modelo de producción audiovisual que se desarrolló sobre la marcha y también problematiza su colectividad.

4. Finalmente, en el cuarto capítulo se expone el trabajo conjunto entre la Casa Atuk y el Gobierno Barrial de Atucucho en el barrio, y la manera en que dicha alianza fue vital para la producción de *Atucucho 1988: Hecho a Mano*, aunque la producción no se reduce a miembros de esas organizaciones. Se considera al cortometraje como un proceso y una expresión capaz de apropiarse del pasado del barrio para reinterpretarlo y pensar futuros distintos, de intervenir sobre la forma de pensar la relación con el espacio o con el barrio en sí. El capítulo termina con una breve descripción de la recepción del cortometraje en el barrio y otros espacios.

Capítulo 1. Nace un barrio en el rincón del lobo³

Yo vine acá en el 89. Tenía 3 hijos. Digo tenía porque los dos se fallecieron aquí en Atucucho. El uno tenía 10, el otro 8 [...] Yo vivía antes en la Quito Norte, donde mi suegra nos consiguió un cuartito. En ese tiempo me dijeron que si no quería subir a una invasión. Mi esposo a ratos me apoyaba pero era más la fuerza mía, porque él me decía “no, va a pasar algo, mira que es el monte, el cerro y no sabemos cómo vamos a vivir allá, cualquier rato nos sacan”. [...] Pero mi hermana la mayor me dijo bueno ñaña vamos, y a pesar de que nuestros maridos nos decían que no, las dos fuimos muy luchadoras [...] Con mi hijo pequeño en la espalda llegamos acá. Comenzamos a invadir con Segundo Aguilar y Carlos Yacelga. Ellos fueron nuestros líderes de la invasión, entonces teníamos que pagar una inscripción y tener unos cartoncitos y unos alambres para cercar nuestro lote y dormir ahí porque si no venían otras personas y se plantaban encima, así que debíamos tener mucho cuidado. [...] Un día domingo mi hermana me dice, “ñaña nos dicen que vayamos a una asamblea general o minga”, ahí arriba donde ahora es la escuela. Nosotros subíamos con el resto de gente, todos decían “suban compañeros”, era una lucha peligrosa pero a la vez hermosa. Usted aprende a sobrevivir de eso [...] Todos éramos en distintos grupos y encontramos que venía la policía y soldados que comenzaron a disparar al aire, “salgan señores o van a salir heridos o muertos”, decían. Y yo le dije a mi ñaña “quedémonos” porque Segundo Aguilar decía “compañeros vengan, suban, que de aquí nadie nos saca y si queremos una tierra igual vamos a morirnos por esa tierra” [...] Por los gases tuvimos que bajar entre los árboles botados. Ríos de gente bajando hasta el colegio Andrade Marín, porque los soldados nos seguían. Y yo con mi Marcelito cargado [...] Pero vuelta subíamos otra vez al siguiente día como para decir no me voy. Era impresionante la lucha, era hermoso. Y mire ganamos, con la lucha constante nos plantamos en una meta de que este terreno tiene que ser mío, por mis hijos y nos quedamos [...] Luego mi esposo también me ayudaba. Entre los dos construimos una media agüita con tablas y ahí vivimos cuatro años [...] Yo en esa edad tenía mucho coraje para salir adelante [...], mis dos hijos nacieron aquí, somos atucuchences hasta todas las venas. Tenía que tener un techo, y pensaba “yo no me voy a mover de aquí y si mis hijos fallecieron aquí con más razón tengo que quedarme”. Entonces la lucha era constante (Blanca Haro,⁴ entrevista con el autor, 10 de mayo de 2017).

³ El nombre de Atucucho, barrio quiteño donde se desarrolla esta investigación, viene del kichwa *Atuk* = lobo, y *kuchu* = rincón.

⁴ Haro, a sus 25 años de edad, participó en 1988 en la ocupación del territorio donde actualmente se encuentra el barrio Atucucho, al noroccidente de Quito.

1.1 Alientos de ocupación: Atucucho, 1988

Hacia las tres últimas décadas del siglo XX, producto de la urbanización del planeta, en conjunto con los obstáculos suscitados por el orden urbano, económico y político, los sectores populares se vieron en la necesidad de tomar acciones para resolver el problema de la vivienda. Uno de los principales mecanismos para abordar esta necesidad, especialmente en Asia y Latinoamérica, fueron los establecimientos irregulares en áreas que se encuentran al margen de los límites urbanos, en territorios desocupados, agrestes, bosques y áreas topográficamente hostiles.

La ocupación es un ejercicio que demanda permanencia. Cuando Blanca Haro afirma que debían “tener mucho cuidado” y pernoctar en el territorio desde el inicio, no solamente está aludiendo a otros potenciales ocupantes de su lote, sino también a un inminente intento de desalojo por las fuerzas del orden—cosa que toma lugar más adelante en su relato. La “transitoriedad permanente” que la ilegalidad supone se convierte en una constante amenaza, que además encierra a estos individuos en una vida de incertidumbre, a su vez articulada al estigma territorial que este tipo de procesos adquieren (Rolnik 2017).

Haro se enteró del proyecto por una visita de Aguilar y Yacelga—dos agitadores populares con experiencia en ocupación de tierras—al barrio donde alquilaba un dormitorio. Desde que decidió involucrarse, incluso antes de participar de la ocupación, su pareja se opuso, tomando como principal argumento la inseguridad. La ocupación, como Haro reitera en su relato, implica una “lucha”,⁵ que solamente se hace posible al existir un contendiente. En esa misma lucha, sin embargo, se encuentra el origen de lo que la urbanista Raquel Rolnik llama “transitoriedad permanente”, un estado de incertidumbre que condiciona a los pobladores del sector a un entramado de “definiciones cambiantes entre lo legal y lo ilegal, construidos a partir de presiones, mediaciones políticas y capas de legalidades” (Rolnik 2017,142).

A diferencia de Haro, la mayor parte de participantes se enteraron del proceso de ocupación debido a que Aguilar y Yacelga habían impulsado procesos similares en otras zonas del noroccidente quiteño, un área con trabas para la ocupación de territorios, debido a que las políticas territoriales fomentaban la segregación, en la que el norte de la urbe se reserva, hasta el día de hoy, para las clases medias.

⁵ A lo largo de este texto, se presenta a *la lucha* como una categoría local que se refiere a las adversidades enfrentadas, la supervivencia y producción de hábitat durante los primeros años en el territorio.

A partir de la expansión masiva que vio su auge en la ciudad de Quito durante la década de 1970, surgió un nuevo equilibrio de desarrollo urbano apoyado por la política municipal, que refuerza el carácter popular del sur de la ciudad, mientras que deja al norte a la merced de las fuerzas del mercado. Pese a ello, algunos sectores populares se asentaron en las laderas occidentales, que “de algún modo se extienden, asumiendo, eso sí, las barreras que se les ha impuesto” (Carrión et al. 1992, 35). Todo esto dificultaba la prevalencia de estos asentamientos, pero no impedía su existencia, puesto que el problema de la vivienda, que no distingue entre mercados ni geografías, aún no encontraba solución. Es así que líderes como Aguilar y Yacelga, gracias su experiencia y sus alianzas políticas, marcan el camino hacia una ruptura de dicho orden y facilitan las circunstancias para los asentamientos populares del noroccidente de Quito.

Resaltan los casos de las cooperativas Jaime Roldós y Pisulí, también al noroccidente de Quito, donde hubo una serie de violentos altercados entre 1983 y 1988, que dejaron a varias familias sin tierras pese a haber participado en los procesos. Estas familias, determinadas a obtener un lote de terreno, conformaron la fuerza inicial para ocupar lo que hoy es Atucucho.

Aguilar y Yacelga mantenían una oficina en un edificio público denominado *La Casa Del Pueblo*, ubicado en las calles Guayaquil y Olmedo, en el centro de la ciudad, desde donde gestionaban la oferta de lotes bajo el amparo del gobierno de entonces y su slogan de campaña, “Pan, techo y empleo”. (Quishpe y Poaquizza 2017; Haro 2017; Castellanos 2018; entrevistas por el autor).⁶ Carlos Quishpe, cofundador del barrio y carpintero lo relata de la siguiente manera:

Pasa que Segundo Aguilar comandaba la ruta. Él era compadre del finadito León Febres-Cordero, el presidente de ese entonces de la República del Ecuador. En la Roldós, en una visita a su compadre, ahí le dice, “Segundo deja de estar peleando”, porque ahí era la matanza y hubo muertos. Yo por eso me retiré, porque yo operado mi pierna no podía correr y allá se tiraban lo que encontraban, entonces dejé mi terreno ahí botado [...] Yo vivía entonces acá abajo en el barrio Bellavista, acá en Santa Anita. Entonces León Febres-Cordero—finadito, que Dios le tenga en el cielo y le haga perdón a todos sus faltas— le dice, “a ver, Segundo, mira ahí al frente de esa loma, esos son terrenos del Estado. Esto es del Ministerio de Salud, ahorita ya de nosotros. Entonces coge tu gente, deja de pelear y ándate para allá, ya verás la policía va a ir”, pero la policía no nos iba a sacar, eso era, como yo le digo, para que nadie

⁶ Todas las entrevistas realizadas en el marco de esta investigación se encuentran listadas en la sección de referencias, al final de este texto.

diga que el presidente mandó a que vayan a invadir (Quishpe, Carlos y Poaquiza, María, cofundadores de Atucucho. Entrevista con el autor, 09 de julio de 2017).

Cada familia tuvo que pagar treinta sucres para acceder a la adquisición de los terrenos ofertados. La promesa de obtener un lote por un precio tan bajo era en realidad un eufemismo para sumar gente a un proceso fundamentalmente dependiente de la lucha personal de los implicados. Aún con las ambigüedades y las sospechas que la oferta levantaba, la trayectoria de Aguilar y Yacelga en este tipo de procesos, junto con el evidente respaldo del gobierno, fueron decisivos para juntar un importante grupo de personas decididas a alcanzar un derecho que de otro modo no les sería otorgado. A diferencia de Quishpe, algunas personas no estaban plenamente conscientes de la naturaleza del proceso en el que se estaban incorporando, tal es el caso de Rosa Castellanos y Carlos Granda, una pareja de cofundadores de Atucucho.

Dije voy a hablar y las oficinas eran ahí donde le digo por San Agustín, la Casa del Pueblo se llamaba. Fuimos allá, nos inscribimos y este señor Aguilar con el Yacelga y otros más de los mandamás en aquella época, decían, “ya le vamos a llevar a conocer nuestros terrenos”. [...] A los 15 días dice “ya vienen los buses”; nosotros no sabíamos dónde era, nadie sabía dónde era, nadie. Algunos tampoco sabíamos que nos estábamos metiendo en una *lucha* [...] Nos trajeron así por la [avenida] Occidental, total que nos paramos en el [colegio] Andrade Marín y nos traen a pie, subiendo la loma, y salió gente con micrófono, que no sabíamos quienes eran. [...] No sabemos qué clase de gente sería, los empleados del Aguilar, ellos iban comandando y yo iba al lado de todos ellos. [...] Parecía que los policías sabían que íbamos porque habían encendido fogatas y a lo que les caímos por atrás se asustaron. El oficial le dice, “y quienes son ustedes y a que vienen”, entonces ahí Don Aguilar se acerca con un portafolio y le dice, “señor oficial, nosotros venimos a nuestros terrenos” y el otro le dice así, “en qué se basan y cómo que son sus terrenos”, le dice “porque aquí tenemos las escrituras y la orden del señor Presidente de la República”. Y el policía se quedó viendo ahí un montón de papeles, y decía que ahí no afirmaba el presidente que aquí se iba a hacer una invasión, sino que él decía que podría ser un intercambio, porque había una pelea entre Pisulí y la Roldós [...] allá se peleaban entonces decían que a cambio de eso, para que ya no peleen, les podía dar esta parte, por que esto decía era del Ministerio de Salud y eso de allá [los terrenos de la Roldós y la Pisulí] también era del ministerio. Entonces ahí el oficial le dice, “pero si esto no es escritura”. Y el Aguilar, “pero aquí está lo que dice el presidente”. Para nosotros los lotes ya eran un hecho y el oficial no tuvo más nada porque la gente subía y subía, y tampoco es que había muchos policías (Castellanos y Granda, cofundadores de Atucucho, entrevista con el autor el 07 de enero 2018).

1.1.1 Primera incursión

Al amanecer, los primeros rayos del sol atravesaron una delgada cortina de niebla que abrazaba la colina donde se encontraban. Era un viernes santo y aproximadamente doscientas familias, lideradas por Segundo Aguilar, subieron desde la Avenida Occidental—una arteria periférica de Quito—para ocupar una hacienda que era propiedad del Ministerio de Salud Pública. Aunque los habitantes del actual barrio de Atucucho se refieren a este proceso como una “invasión”, están conscientes de que sus acciones fueron justas, pues conciben a la vivienda como un derecho al que todo humano debe tener acceso.

La mañana del viernes primero de abril de 1988, cuando en la Hacienda San Antonio de Atucucho amanecieron más de 200 familias, iniciaba la *lucha* a la que Granda, Castellanos y Haro hacen referencia. Para que la ocupación sea exitosa, Aguilar y Yacelga equiparon a las familias con herramientas para talar el bosque y construir refugios, pero lo que es más importante, con la convicción de que subirían para quedarse. Pese a que hubo enfrentamientos e intentos de desalojo, el contendiente que enfrentaron las familias lideradas por Aguilar y Yacelga no era el aparato coercitivo del Estado—que cumplió una función más compleja que la simple interrupción de la ocupación y la obstaculización de la permanencia del grupo en el lugar. Por el contrario, se trataba de una *lucha* por transformar la ciudad y pertenecer a ella mediante la toma de acciones concretas para solucionar por cuenta propia el problema de la vivienda.

A partir de la llegada al territorio, no quedaba duda para los participantes de que estaban inmersos en una acción al margen de lo legal. Aquella *lucha* supone una ruptura del orden legal, una acción política que para algunos significaría una vivienda propia y para otros una transacción lucrativa. De acuerdo al planteamiento de Jacques Rancière, la política existe cuando la figura de una parte no reconocida, es decir un “sujeto suplementario”, ingresa en una contienda por obtener reconocimiento en el orden establecido.⁷ El inicio mismo de esta batalla de antemano representa lo que Rancière llama *disenso*—una ruptura del *estatus quo*, que para el filósofo es lo que constituye a la acción política: al entrañar una ruptura del orden, es la misma configuración de las partes “adecuadas” para disputarse ese orden lo que se

⁷ Rancière no concibe a la política como la facultad de incidencia sobre *asuntos comunes*, sino como la facultad de representar e incidir sobre *lo común*. Existe ahí una batalla, a la que se refiere como la distribución o el *reparto de lo sensible*, es decir una pugna por controlar aquello que se percibe y, por lo tanto, también lo que se invisibiliza; de allí que no se puede desvincular la política de la estética. (Rancière, 2011)

quiebra, habilitando para un nuevo miembro cierto nivel de reconocimiento en el mundo y reconociendo sus operaciones (Rancière 2006).

Si se observa el nacimiento de Atucucho desde una perspectiva urbanística, el disenso es evidente, por cuanto los fundadores del barrio, independientemente de Aguilar y Yacelga, rompen con un orden al “no obedecer una planificación, locus donde se definen las formas permitidas—o prohibidas—de organizar el espacio” (Rolnik 2017,143). El orden urbanístico representa el estatus quo, o lo que Rancière denomina como lo policial: “una distribución de lo visible cuyo principio es la ausencia del vacío y el suplemento” (Rancière 2006,70), antagonista a la acción política, de acuerdo a los planteamientos anteriores. De esta manera, al desencadenar un disenso que rompe con el marco legal y urbano, los participantes de la ocupación de 1988 se transformarían, ante la ley, en criminales.

De acuerdo con el arquitecto anarquista, John Turner, citado por Mike Davis, “la vivienda es un verbo” (*housing is a verb*). La construcción de un asentamiento irregular, apunta el autor, muchas veces se convierte en una prueba prolongada de voluntad y resistencia, donde no es inusual encontrar una fluctuación entre desalojos y reocupaciones, hasta que las autoridades se cansen (Davis 2007, 27, 39), convirtiendo a los actores de ese proceso en los protagonistas de otro proceso, el de urbanización. Resulta oportuno, por lo tanto, preguntarse en el caso de Atucucho, ¿qué efectos tuvo tal ruptura del orden para el estatus quo una vez que se fundó el barrio? Para explicarlo, es necesario revisar el contexto en el que se desarrollaron los acontecimientos después de la ocupación.

1.1.2 Aguilar y Yacelga, héroes o mercenarios

Las acciones de Segundo Aguilar y Carlos Yacelga en Atucucho no eran improvisadas. Su experiencia en el tráfico de tierras se remonta a 1983, cuando comandaban la Cooperativa Jaime Roldós Aguilera en la pugna con la Cooperativa Pisulí por las tierras que hoy conforman los barrios que toman los nombres de cada una de éstas. Los terrenos donde tomó lugar aquel conflicto eran, como Atucucho, una hacienda del Ministerio de Salud Pública. Mientras la Cooperativa Pisulí fue dirigida por personas afines al Movimiento Popular Democrático, el grupo de Aguilar y Yacelga respaldaba al gobierno demócrata cristiano de Osvaldo Hurtado, por lo que en 1983, hacia el final del periodo presidencial, mediante un veto al proyecto de ley presentada por el Congreso para solucionar el conflicto de manera pacífica, se adjudicó toda la tierra a la Cooperativa Jaime Roldós Aguilera (Tamayo 2008,19).

La falta de ideales claros en Aguilar y Yacelga se manifestó en su inmediata alineación con el gobierno conservador de León Febres-Cordero, que empieza en 1984 y les permite mantener sus privilegios. Desde la campaña el Partido Social Cristiano organizó un conglomerado electoral llamado Frente de Reconstrucción Nacional, que ofrece, como bien dice su principal enunciado, “pan, techo y empleo” (Salvador Lara 2009, 566). De este modo, con el fin de compensar su insuficiente base social en Quito, el nuevo gobierno social cristiano, inicia una relación con el “grupo paramilitar” de la Cooperativa Jaime Roldós Aguilera, en la que, a cambio de apoyo político, tolera los actos violentos contra la Cooperativa Pisulí (Tamayo 2008, 64).

Las agresiones, en las que frecuentemente se utilizó dinamita para derribar viviendas, contaron con apoyo de las fuerzas del orden (Quishpe, entrevista con el autor 2018; Tamayo 2008, 64). Cuando un informe de una comisión parlamentaria concluyó que Aguilar y Yacelga son los presuntos autores de dichos ataques, “[l]as órdenes de captura que pesan en su contra no se efectivizan [...] Yacelga y Aguilar se pasean tranquilamente por las inmediaciones del Palacio de Gobierno” (Tamayo 2008, 93).

El Informe de la Comisión de la Verdad del Ecuador (2010) hace mención a numerosos desalojos en los que intervinieron civiles armados, el Ejército y los *Escuadrones Volantes*— un nuevo aparato coercitivo de la Policía, inaugurado públicamente para combatir subversiones y delincuencia común. Los desalojos son descritos en dicho informe como:

Grupos especiales de policías equipados con sistemas de comunicación y armas modernas que actuaban las veinticuatro horas del día. Los escuadrones volantes y grupos de choque afines al gobierno reprimieron manifestaciones estudiantiles, huelgas obreras y la toma u ocupación de tierras o instalaciones (Comisión de la Verdad del Ecuador 2010, 31).

Entre los desalojos, sin embargo, no se encontraban las tierras ocupadas por Segundo Aguilar y Carlos Yacelga (Comisión Verdad del Ecuador, 2010-II:55-56). Pese a que en los asentamientos comandados por estos dos hombres también hubo enfrentamientos con las fuerzas del orden, éstas también los favorecieron: “Doy gracias a la policía, aquí en Atucucho pero también en la Roldós, porque sí nos ayudaron. Incluso nos traían agua con los escuadrones volantes desde abajo porque nosotros no teníamos aquí ni agua ni luz”, afirma Carlos Quishpe, morador de Atucucho que participó en los dos procesos (Carlos Quishpe, entrevista con el autor, 26 de diciembre de 2017).

La cercanía del gobierno de Febres-Cordero con Aguilar y Yacelga, se volvió más evidente cuando se les entregó una casa para sus reuniones, en el centro de la capital, bajo el nombre de

Casa del Pueblo, en las calles Guayaquil y Chile [...] Segundo Aguilar se mantuvo visible ante la opinión pública: participó como candidato a la Alcaldía de Quito a finales de los años noventa e inicios de 2000 y actualmente mantiene cierta influencia en su barrio (Comisión de la Verdad del Ecuador 2010, 227).

A manera de resumen, Segundo Aguilar, quien había recibido capacitación en seguridad política y mantenimiento de inventarios en el afamado Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad, también conocido como Escuela de las Américas de Panamá, junto a Carlos Yacelga aparecen como responsables de varias muertes, violaciones sexuales, heridos y destrucción de propiedades (Comisión de la Verdad del Ecuador 2010, 146), además de indiscutibles actos de corrupción. No obstante, tras ser arrestados, el sistema judicial los declaró inocentes y los puso en libertad dos veces: una en diciembre de 1988 y otra en 1993, ésta última durante el gobierno de Sixto Durán-Ballén (Comisión de la Verdad del Ecuador 2010, 56, 86).

El informe de la Comisión de la Verdad del Ecuador, los testimonios recolectados en esta investigación y fuentes hemerográficas, señalan a los años previos a la ocupación de Atucucho como período en el que las actividades comandadas por Aguilar y Yacelga tuvieron más relevancia pública, específicamente la insostenible situación de violencia entre las Cooperativas Jaime Roldós Aguilera y Pisulí. En ese contexto se da el escenario para una nueva ocupación como única solución. Con un procedimiento ya establecido y la conformidad del gobierno, Aguilar y Yacelga ven una oportunidad para proveer de vivienda a quienes les acompañaron y se quedaron sin una, pero también para beneficiarse del proceso.

1.1.3 Legalidad a la carta

En Atucucho, como en otros asentamientos irregulares, aún al tratarse de un proceso ilegal, la ley no quedó del todo fuera. Las fuentes de derecho, consuetudinarias o estatales, aparecieron en la medida en que las tensiones internas y externas así lo demandaban. La ruptura del orden urbanístico, entonces, nada más es la primera incógnita legal entre todas las que surgieron en la medida en que se consolidó el asentamiento.

Pese a que se infiltran de manera extraoficial, el Estado y sus leyes no dejan de estar presentes en Atucucho desde el origen mismo de la ocupación.⁸ Como indica el testimonio de Carlos Quishpe anteriormente citado (p. 9), la presencia del Estado durante el nacimiento del barrio estuvo dada por la cercanía de Aguilar y Yacelga con los gobernantes, pero también de una manera más habitual, a través de la actuación de la policía, que en ocasiones estuvo para reprimir la ocupación, en otras para favorecerla. Sobre la presencia de policías y militares, Blanca Haro, cofundadora y actual habitante de Atucucho,⁹ relata lo siguiente:

Bueno lo que yo sé es que les daban comidita, les daban de tomar, a veces se *chumaban* y parecían vecinos nuestros. Pero luego venían otros soldados y decían que esto no se iba a dejar invadir y venían con sus fusiles a amenazarnos. Entonces ahí entraba Aguilar y se paraba siempre al frente, y decía “qué pasa, nosotros estamos en la lucha”, y pedía que ellos nos ayuden. Luego él nos decía que eso no era culpa de él si no del Estado porque esto no estaba provisto para lotes. Y la policía, si nosotros les dábamos algún agrado para que nos ayuden, ellos también hasta jugaban con los guaguas (Blanca Haro, entrevista con el autor, 25 de diciembre de 2017).

Este fragmento del relato de Haro pone en evidencia las ambigüedades del Estado — representado por la Policía Nacional—frente a la ocupación del territorio que hoy conforma Atucucho, y ratifica la seguridad con que Aguilar y Yacelga manejaban la situación ante las autoridades. Resulta oportuno, por lo tanto, preguntarse si en realidad el Estado y sus instituciones manipulan el orden urbano haciendo uso de las luchas populares y los distintos grados de tolerancia que algunas de éstas gozan. Dicho de otro modo, queda claro que al tratarse de un asentamiento irregular, que nace de una ocupación masiva, la supervivencia del proyecto de Aguilar y Yacelga depende en gran medida de la voluntad del Estado para hacer una excepción.

Debido a que el Estado determina la excepción, aún cuando lo hace de manera extraoficial, la supervivencia de la ocupación termina siendo una cuestión política. Para comprender ese fenómeno, el planteamiento sobre *estado de excepción* de Giorgio Agamben es clave. El filósofo italiano señala que en la actualidad la suspensión del orden jurídico ha dejado de ser extraordinaria y, por el contrario, se ha convertido en un elemento constituyente de la política de los Estados—a partir de ello, Agamben define a la soberanía como la facultad de

⁸ Concebimos al Estado como “una presencia fantasmagórica o inevitable que moldea el sentido y la forma que el poder toma en cualquier sociedad dada” (Daas y Poole, 2008:21).

⁹ La participación de Blanca Haro, una emprendedora popular y trabajadora doméstica de 55 años, fue fundamental para esta investigación

determinar dicho estado de excepción. La suspensión de la ley durante una emergencia o una crisis proporciona al Estado la facultad para disminuir, negar o reemplazar derechos constitucionales (Agamben 2010). Por lo tanto, surge una paradoja, puesto que el soberano se encuentra a la vez dentro y fuera de la ley, fraccionando a la comunidad política y afectando directamente a la sociedad civil.

De acuerdo con lo anterior, la ruptura del orden urbano y jurídico que supone la ocupación de Atucucho, no es reprimida porque así lo determinó el Estado; pero eso no implica que existe un marco jurídico que ampare a la toma del territorio. Al respecto, Rolnik indica que “[e]l aparato legal y de planificación urbana tiene el poder de declarar la suspensión del orden urbanístico, determinando qué es “legal” y qué no lo es, pero también cuáles formas de “ilegalidad” podrán subsistir y cuáles deben desaparecer” (Rolnik 2017, 158).

La excepción está dada para Atucucho, por ser una forma de relativa “ilegalidad”, a la que se le permite persistir. Sin embargo, la incertidumbre legal que esta situación produce es una de las piezas que componen la “transitoriedad permanente” planteada por Rolnik: una condición a la que los habitantes del barrio están sujetos y que resulta en un estigma social y territorial ante la ciudad. Dicho de otro modo, un asentamiento informal como Atucucho se forja a través de mediaciones políticas y por ello no puede ser considerado *legal*; entonces, si Atucucho es *ilegal*, las normas de uso del suelo “definen una geografía de invisibilidad para la política urbana o clasifican una presencia constituida—pero nunca plenamente establecida—como excepción” (Rolnik 2017,58).

Precisamente son las mediaciones políticas realizadas entre Aguilar, Yacelga y los gobernantes para negociar la permanencia, las que terminan de definir aquella *otra* legalidad, es decir el derecho a la permanencia o, dicho de otro modo, el estado de excepción para Atucucho. Así por ejemplo, pese a que aparentemente Aguilar disputa el estado de excepción con la policía, en realidad lo negocia con el gobierno de Febres-Cordero, lo que indica que ambas partes involucradas se benefician de la negociación. A este respecto, varios estudios etnográficos compilados por Daas y Poole (2009), concluyen que:

[...] la cuestión de los orígenes de la ley emerge no tanto del mito del Estado sino más bien en los hombres cuyas habilidades para representar al Estado, o hacer cumplir sus leyes, están basadas en el reconocimiento de la impunidad de los mismos para moverse entre la apelación a la ley y las prácticas extrajudiciales, que son claramente representadas como permaneciendo por fuera, o con anterioridad, al Estado (Daas y Poole 2009, 29).

Aguilar y Yacelga son un claro ejemplo de tal figura, que oscila entre el caudillismo local, evidente en los relatos de los fundadores de Atucucho, y en la “fuerza paramilitar” que indica el Informe de la Comisión de la Verdad del Ecuador. Estos personajes representan la nimiedad del orden urbanístico—pero también jurídico—, durante la edificación de Atucucho. Al adjudicarse públicamente las formas de justicia y el uso de la fuerza en el territorio, por encima de las fuerzas del orden, demuestran que “la frontera entre lo legal y extralegal transcurre en las oficinas y las instituciones que representan al estado” (Daas y Poole 2009, 30).

Verá, lo que pasa es que la inscripción era para el terreno. Para obtener un pedazo de terreno la oficina era en el centro donde ahorita está la Secretaría del Deporte del Municipio, ésa casa era la Casa del Pueblo, que le dio el León Febres-Cordero a Segundo Aguilar. Ahí eran las oficinas del ‘pan techo y empleo’. Por eso todos confiaban en ellos [Aguilar y Yacelga] y en que no les iban a mandar sacando enseguida. Todo esto era ilegal, pero también era legal porque el gobierno estaba metido, ¿sí me entiende? (Carlos Quishpe, entrevista con el autor, 26 de diciembre de 2017).

La interrupción de la lógica jurídica provoca una percepción de los asentamientos irregulares como “resultados de la ausencia del Estado”. No obstante, Aguilar y Yacelga, su relación con el gobierno de la época y sus acciones—además de la transitoriedad permanente que envuelve a todo esto—, hacen de Atucucho un asentamiento “fuertemente constituido y permanentemente mediado por el Estado” (Rolnik 2017, 148). Más aún al tratarse de una hacienda de propiedad pública y luego de considerar los antecedentes de conflicto entre las cooperativas Roldós y Pisulí, que forjan el camino hacia esta ocupación.

1.1.4 Primeras mingas: vamos a tumbar los árboles

Cuando venimos acá toda esa gente no era extraña, era ya gente conocida del Aguilar casi todos los que vinieron a invadir. Para organizarnos esa noche todos tomaban y bailaban antes de tumbar los árboles arriba. Fue una noche de luna clarita, “vamos a tumbar los árboles”, decía Aguilar, ese era el primer paso para quedarnos. Como tumbar árboles era ilegal fuimos ya de noche. La policía ya estaba bailando entonces no pasa nada. Ellos [Aguilar y su equipo] tenían motosierra y nosotros les ayudábamos a tumbar también y a sacar los árboles a un lado porque el negocio del Aguilar también era llevarse los árboles, para vender, luego se llevaban en camiones (Carlos Granda, entrevista con el autor, 07 de enero de 2018).

Al llegar al terreno donde se asentaron, un empinado bosque de eucaliptos, la primera tarea fue la de derribar los árboles. Resulta evidente en el relato de Carlos Granda—pero también en los testimonios antes citados de los cofundadores Castellanos, Granda, Haro y otros habitantes del barrio,¹⁰ así como en las investigaciones de Alvarado y Testori—, que no solamente los intereses de las familias que se quedaron en el territorio eran distintos de los de Aguilar y Yacelga, pero también que éstos últimos se beneficiaban del trabajo de quienes construyeron Atucucho. Más allá de los intereses encontrados, cabe resaltar la diferenciación que en el relato hacen los habitantes entre el equipo de Aguilar y Yacelga—“ellos”—y los constructores de hábitat —“nosotros” —.

Pese a que inicialmente siguieron las instrucciones de un agente organizador externo, el grupo de habitantes que permanecieron en el territorio no tardó en organizarse para adecuar el entorno y edificar su barrio. Blanca Haro comenta que durante las primeras noches se dividieron las tareas de tala, alimentación, vigilancia y construcción de viviendas provisionales, mientras que en el área estratégica seguían las instrucciones de Aguilar, quien les proporcionaba materiales para la tala (Blanca Haro, entrevista con el autor, 25 de diciembre de 2017).

Entre los trabajos de investigación que han hecho referencia al caso de Atucucho, destaca el del Centro de Investigaciones CIUDAD, una organización no gubernamental que realiza estudios puntuales en temas distintos, pero siempre relacionados al ámbito urbano de distintas localidades del Ecuador. Son dos de sus estudios los que mencionan directamente a Atucucho: “Diagnóstico y plan de desarrollo vecinal de los barrios populares del noroccidente de Quito” (1992) y “Plan de mejoramiento integral del barrio Atucucho” (Alvarado et al. 2011). Éste último describe aquellas primeras noches y la función de Aguilar y su equipo: “Al principio, las viviendas fueron edificadas con la madera que se taló el bosque de eucalipto que ahí existía. [...] Así, entre el 1 y el lunes 5 de abril de 1988 desapareció gran parte del bosque y aparecieron casas hechas con pingos, plástico [y] cartón” (Alvarado et al. 2011, 21).

Debido a que se trataba de un bosque, como describe la investigación de CIUDAD, la madera de los árboles derribados era abundante. Cada familia utilizaba los troncos para levantar albergues improvisados y resguardarse durante las frías noches, al tiempo que cuidaban—*ocupaban*—su lote de terreno. La cantidad de madera vacante superaba a las necesidades de los constructores de hábitat para levantar sus precarias chozas y el excedente representaba un

¹⁰ Además de las entrevistas citadas en este trabajo, mantuve conversaciones con otros actores: cofundadores del barrio y jóvenes que han escuchado los testimonios de otras fuentes.

estorbo. Para resolver este inconveniente, Aguilar se encargaba de conseguir maquinaria y retirar los troncos, pues como afirma el testimonio de Granda al inicio de este apartado, la madera era uno de sus negocios. El objetivo de Aguilar no era habitar Atucucho, ni garantizar las condiciones de vida de los usuarios del espacio, pero sí su permanencia, pues de esta manera la ocupación sería exitosa para todos los interesados.

Durante las mingas de tala de árboles y apertura de los primeros caminos, los trabajadores de Aguilar y Yacelga registraban la asistencia para castigar con una multa u otro tipo de sanción a los ausentes.¹¹ De igual manera, se pasaba lista por las noches, para asegurar que nadie abandonara el territorio. Otra de las estrategias de Aguilar—tomando en cuenta que la tala parcial del bosque protector se hacía de noche—era distribuir alcohol a los trabajadores como una ayuda para soportar el frío. Al percatarse de las habilidades sociales de Carlos Quishpe, Aguilar le encargó la distribución de la bebida entre los vecinos y los pocos policías que cuidaban el bosque protector. Cuando Aguilar y Yacelga intentaron acelerar el proceso y ampliar el territorio ocupado, sin embargo, el grupo tuvo que enfrentarse con los escuadrones volantes por intentar tumbar el bosque durante el día.

El domingo de ramos, primera minga que se tomaba lista, ahí estaba mi Capitán Granja cuidando que no avancemos a tumbar más. Entonces [Aguilar] le dijo, “vea mi capitán, deje pasar sólo les voy a hacer conocer el terreno. No vamos a hacer minga, nada, no vamos a tumbar los árboles sino vamos a hacer sólo un reconocimiento”. [...] Entonces el capitán cedió y nos deja pasar, más o menos unas 500 personas estaban ese domingo y pasamos. Nosotros ya estábamos *empiezados*, ahí me incluyo también, ya que el Segundo Aguilar me entrenó. Segundo, como les digo, todavía vive. Fue una persona buena en partes y también drástica. Aquí siempre todos los trabajadores andaban *empiezados*, que decimos, andábamos con pistola; incluso a mí me dieron una 45. Entonces nosotros siempre nos ponemos unas chompas gruesas la policía sabía que nosotros estábamos armados ellos decían “ya están *empiezados*, ¿no es cierto?” “No no tenemos nada”, pero ellos sabían. Entonces nos fuimos arriba y repartimos los machetes y las hachas [...] más bien dicho ahí sí dijimos esto es de ustedes y a botar ese bosque. A las señoras les hicimos recoger la hojarasca, que hagan montones para quemar para las bombas por si se nos venían de la policía. Entonces nosotros ya estábamos prevenidos, Segundo Aguilar ya estaba ducho en esa situación, él ya sabía cómo hacer una invasión, cómo enfrentarse a la policía. A nosotros nos entrenaron, yo aprendí de Segundo Aguilar, entonces nosotros como dirigentes o trabajadores, como queramos decir, sólo

¹¹ Los mecanismos con los que Aguilar y sus aliados mantuvieron el orden durante los primeros meses fue un tema mencionado por todos los fundadores entrevistados.

controlábamos a las familias: sigan tumba y tumba, y cuando el capitán se da cuenta sube y nos bota las bombas. Ahí gritaba “Segundo para que no tumbes más, deja”, entonces paramos después del correteo; antes nadie disparó. Pero dese cuenta ya se botó cientos de árboles, los más pequeños todo el ramaje todo se botó, bastante. Esa fue la primera minga y el primer reto con la policía (Carlos Quishpe, entrevista con el autor, 26 de diciembre de 2017).

Las mingas organizadas por Aguilar y Yacelga para abrir caminos y talar el bosque fueron el primer pilar en la construcción de Atucucho. Los habitantes del barrio, sin embargo, tuvieron que continuar la tala e inventar nuevos modos de trabajo para organizar la vida barrial, la consecución de servicios básicos y la inserción a la ciudad, proceso que ha tomado lugar durante años, incluso hasta la actualidad. Es en este contexto que surge una compleja hilera de cuerpos organizativos con sus respectivas relaciones sociales y políticas, que conforman distintas alianzas, niveles de agencia y resultados dentro del barrio; hechos cuyo análisis no corresponde al presente trabajo pero que más adelante serán evocados.

1.2 Atucucho: lugar común en Latinoamérica

La ocupación informal de espacios aledaños a una zona urbana es un fenómeno común en Latinoamérica, donde la transformación de las ciudades ha sido bastante rápida a partir de los años 50 del siglo pasado, cuando la migración campo-ciudad se empezó a desatar. Teresa Caldeira (2007) analiza el caso de São Paulo para advertir los modos en que las políticas públicas dan forma a las ciudades a través de su respuesta a este fenómeno. En una ciudad global como São Paulo, cuyo crecimiento acelerado ha tomado lugar, en gran parte, durante períodos democráticos de Brasil, se desarrolla una disyuntiva en la que los supuestos derechos sociales son violados por el sistema político y sus patrones de exclusión socioespacial, impulsados por el Estado y justificados por el temor de las élites al crimen (Caldeira 2007, 377-395).

La mirada de Caldeira es un punto de partida para pensar los procesos de segregación y transformación urbana en otras latitudes latinoamericanas. Durante la década de los 70 se establece la idea de que la relación entre oferta y demanda no es la que determina los precios del suelo urbano. De hecho, Rolnik señala que son las mismas políticas públicas las que artificialmente establecen un límite en la oferta. Por lo tanto, los precios de la vivienda guardan una íntima relación con las reglas urbanísticas que definen la elasticidad—o su ausencia—sobre la oferta. Esto ayuda a explicar “uno de los mecanismos que impiden el acceso de los pobres al mercado formal del suelo y la vivienda” (Rolnik 2017, 152).

El resultado de lo anteriormente planteado es el surgimiento de mercados informales de tierra como alternativa para suplir el deficiente sistema de provisión de suelo. Tal es el caso de Atucucho, que se inserta en la misma lógica de otros asentamientos ilegales en tierra pública que los estados permitieron para negociar con las cámaras populares a cambio de, por ejemplo, votos u otros tipos de apoyo político (Caldeira 2007, 43). La ocupación de 1988, por lo tanto, inaugura un mercado inicialmente controlado por Segundo Aguilar y Carlos Yacelga. Pero los mercados, por más lejanos a los estándares formales, no dejan de ser mercados. Luego de un proceso de ocupación, es natural que nuevos individuos se sumen y que otros abandonen sus lotes, los vendan o los alquilen. De este modo aparecen pequeños grupos de poder que nacen al interior de la comunidad para desarrollar un importante mercado de tierra al margen de la ciudad.

Tras años de “transitoriedad permanente” y relaciones ambiguas con el Estado, el procedimiento lógico en la legislación urbanística respecto a este tipo de asentamientos es la legalización de los lotes. Como resultado de la regularización, al consolidarse un territorio urbano, también se adiciona territorios al mercado inmobiliario. En otras palabras, la formalización de un asentamiento informal es sinónimo de ampliación de las fronteras del mercado bajo un método que solamente es posible gracias a la autoproducción masiva e irregular de hábitat, llevada a cabo durante años de incertidumbre jurídica.

[P]odemos afirmar que [los asentamientos informales] tienen en común el hecho de constituirse en zonas de indeterminación entre legal/ilegal, planeado/no planeado, formal/informal, dentro/fuera del mercado, presencia/ausencia del Estado. Tales indeterminaciones son los mecanismos por medio de los cuales se construye la situación de permanente transitoriedad, la existencia de un vasto territorio de reserva, capaz de ser capturado “en el momento exacto” (Rolnik 2017, 143).

La manipulación de los precios del suelo urbano que obliga a los sectores populares a ocupar territorios y establecer mercados al margen de los estándares—y en ocasiones del perímetro urbano—, generan un largo periodo de “transitoriedad permanente”, cuya tolerancia por parte de las autoridades estatales depende casi exclusivamente de la coyuntura política del momento. Este fenómeno se convierte en un lugar común para las ciudades latinoamericanas a partir de los años 70, cuando la economía de materias primas, como el petróleo, el cobre o la soya, atraviesa su esplendor. Una vez formalizada la tenencia, luego de ser trabajada y

revalorizada, la tierra se convierte en un nuevo campo de acumulación para la banca y la élite financiera.

El proceso en el que la economía capitalista empieza a prescindir de la producción como su eje protagónico y se enfoca en las finanzas toma fuerza justamente en los 70. Las diversas tendencias dentro de la crítica social y económica hacia las políticas neoclásicas se refieren a este fenómeno como financiarización. Su más notorio efecto sobre el suelo se refleja en la justificación de grupos de poder político y económico para definir mecanismos institucionales que permiten a la banca—privada y estatal—introducir inversiones financieras en forma de hipotecas dentro del mercado bursátil, de la misma manera que cualquier otro producto financiero; algo que antes no era posible. En palabras del geógrafo David Harvey:

[...] esta nueva oleada de urbanización dependía, como las anteriores, de la creación de nuevas instituciones e instrumentos financieros que permitieran canalizar los créditos requeridos para mantenerla. Las innovaciones financieras puestas en marcha en la década de 1980, en particular la titulación y empaquetamiento de hipotecas locales para venderlas a inversores de todo el mundo y la creación de nuevas instituciones financieras que facilitarían la creación de un mercado hipotecario secundario y la emisión y venta de Obligaciones de Deuda Garantizadas [CDOs Collateralized Debt Obligations], han desempeñado un papel decisivo (Harvey 2013, 32).

Las innovaciones financieras que Harvey describe tienen la capacidad de convertir un derecho básico, como la vivienda, en un producto financiero sujeto a la especulación y otros aspectos macroeconómicos. Así pues, hegemonía de la propiedad privada individual y la inseguridad de la tenencia en un asentamiento como Atucucho dotan al barrio un nuevo grado de vulnerabilidad, puesto que las formas de concesión de títulos de propiedad privada individual no son adecuadas para:

[...] reconocer y garantizar las formas de tenencia, y en particular, para proteger a los más pobres. De este modo, los programas de titulación pueden contribuir a expoliar los activos territoriales de los más pobres, capturando una reserva de tierra para la expansión de las fronteras del capital (Rolnik 2017,127).

Cuando la ciudad se transforma en un generador de acumulación de capital y las normas de uso del suelo están confeccionadas a la medida de las estructuras de poder, el suelo urbano se convierte en un activo muy seductor. A la larga, asentamientos como Atucucho se tornan en una reserva de capital financiero que, retomando a Rolnik, esperan por un programa de

titulación para ser capturados. Mientras tanto, el mercado informal y las relaciones de sus usuarios con el mundo de la política determinarán los modos de producción espacial.

1.3 Brote de cuerpos organizativos

Los que nos hemos sacado el aire, le digo más allá de los conflictos y lo que no nos llevamos, han sido el Tufo [Carlos Quishpe], el [Manuel] López, los Quinga, el [Guillermo] Yar y tantos otros. Unos se quedaron y se hicieron dirigentes y otros se fueron. Pero sacábamos troncos para hacer las calles. Todito lo que es de abajo sacando troncos, hasta aquí en esta calle también todos trabajamos. Aquí nadie vino a ayudar ni nos da gracias. Pero yo sí soy agradecida con León Febres-Cordero que nos permitió estar aquí, porque sino parecíamos bandidos, y cuando nos llevaban presos, él llamaba a que nos suelten. En los mismos escuadrones volantes nos venían a dejar acá de nuevo, o sea nos llevaban a pasear. Pero de ahí sí se trabajaba. Cuando se fueron Aguilar y Yacelga, comenzamos a trabajar más las mingas, a sacar los troncos para poder estar. [...] todo eso se ha trabajado y verá, nosotros creamos los coordinadores de manzana [...] con ellos íbamos trabajando, de ahí mejoró todo como usted ve ahora, es por medio de lo que se ha organizado el trabajo (Rosa Castellanos, cofundadora de Atucucho, entrevista con el autor el 07 de enero de 2018).

Durante los primeros años luego de la ocupación, Atucucho fue conocido como *La Ciudad de los Palitos*, debido a la presencia de viviendas artesanales y precarias que los fundadores del barrio levantaron con los materiales que tenían a su alcance: plásticos, cartones y, por supuesto, vigas de madera que provenían de los árboles que debían talar para abrirse terreno. Éstas últimas sobresalían sobre las construcciones y podían ser vistas desde los sectores aledaños. Ahora, casi tres décadas más tarde, Atucucho tiene algunas calles adoquinadas y servicios básicos, pero aún queda mucho trabajo que realizar en materia de infraestructura,¹² según los diagnósticos de varias tesis de arquitectura no publicadas (Crespo 2015, 153; Sáenz 2014 y Sánchez 2015).

Para obtener la infraestructura actual, Atucucho pasó por un complejo entramado de cuerpos organizativos internos, mediaciones con el Estado y conflictos que tomaron protagonismo dentro de la comunidad una vez que Aguilar y Yacelga abandonan el territorio. 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

¹² Actualmente, el Gobierno Barrial (Comité Promejoras) impulsa un proceso para adoquinar y alumbrar varias calles del barrio. Además, el proceso de legalización de lotes continúa.

protagonismo en la edificación del barrio. Es así que los modos en que las relaciones materiales se desarrollan, junto a las relaciones sociales, derivan en una forma particular de percibir el espacio. Ahora bien, el barrio no es el mismo hoy que en los años inmediatos a la ocupación de 1988, por esa razón resulta útil comprender los acontecimientos intermedios, en especial desde los modos de autoorganización impulsados por los propios habitantes.

Al habitar y construir el vecindario de manera simultánea, la brecha entre diseñadores y usuarios es mucho más estrecha que en la gran mayoría de asentamientos humanos contemporáneos. Siguiendo la línea de Henri Lefebvre, el espacio es más que un simple contenedor en el que la gente se desenvuelve. Al contrario, el espacio—y en el caso de Atucucho es muy claro—es constantemente producido por quienes lo habitan. En otras palabras, el espacio es fundamentalmente social. De esta manera los modos de producción espacial están estrechamente relacionados con el momento histórico en el que toman lugar. En palabras de Lefebvre, “cada sociedad y por lo tanto cada modo de producción produce un espacio, su propio espacio” (Lefebvre 2013, 31). Por lo tanto, el modo de producción espacial varía de acuerdo a las necesidades de los usuarios del espacio; y Atucucho cuenta con la particularidad de que la producción y reproducción de hábitat se ha dado, mayoritariamente, desde la comunidad, mediante la organización de mingas, como lo explican respectivamente los cofundadores del barrio, Rosa Castellanos y Carlos Quishpe:

Las primeras mingas nos organizaron ellos y yo aprendí porque yo andaba ahí cercana al Don Aguilar. Luego nos organizamos nosotros, la gente, pero eso era ya después [...] Hicimos una fuerza de organización para abrir calles y sacar troncos, entonces ya no fue con Don Aguilar. Fuimos los dirigentes de aquí, con la gente mismo de aquí, los que nos quedamos, que comenzamos a trabajar y organizar. Nosotros hicimos esto, nos formamos para seguir con las mingas y hacer el barrio. (Rosa Castellanos, cofundadora de Atucucho, entrevista con el autor, 07 de enero de 2018).

Yo quisiera decir y ponerles de que cuando comenzamos a hacer las mingas era cuando Segundo Aguilar ya cayó preso [por] los problemas que tuvo en la Roldós y los muertitos de allá. Y fue preso con Yacelga; no recuerdo cuánto tiempo estuvo. Ahí es lo que queda el mando GM, MA, y SQ.¹³ Los 3 quedan ahí, y ahí se forman los jefes de grupo con los que estábamos cerca liderando. Yo fui jefe de un grupo, era como formar una directiva nosotros controlábamos a los demás socios, que hagan la minga que asistan, pasábamos la lista y esa

¹³ Debido a que estas personas no han sido contactadas para solicitar su consentimiento informado para ser nombrados en este trabajo, sus nombres han sido reemplazados por iniciales.

lista nosotros le entregábamos a GM. (Carlos Quishpe, entrevista con el autor, 26 de diciembre de 2017).

Sin duda la construcción del barrio resultó, en un principio, de una relación simbiótica entre Aguilar y Yacelga, el gobierno de León Febres Cordero y quienes con su trabajo edificaron y adecuaron el territorio. Éstos últimos, sin embargo, se organizaron para mejorar el acceso a servicios básicos como la apertura de caminos y la obtención de agua. Es así que en la medida en que transcurrieron los primeros años, los cuerpos organizativos internos se vieron en la obligación de pactar con agentes externos, convirtiendo a Atucucho en un territorio vacante que alberga una serie de posibilidades de retorno—contabilizadas mediante votos—para otros actores políticos interesados; hecho que inevitablemente genera divisiones dentro de la comunidad.

Desde la ocupación de 1988, el proceso de organización social de los habitantes de Atucucho ha sido protagonizado por tres organizaciones de carácter comunitario: la Pre-Cooperativa 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 et al. 2012, 17; entrevista con Carlos Quishpe 2017). Entre ellas, la Junta de Aguas fue impulsada por el municipio, mientras que las dos últimas se disputaban internamente las facultades administrativas sobre el territorio.

Durante los primeros años después de la ocupación, las tres organizaciones antes mencionadas regularon las distintas dimensiones del orden comunitario. El Comité Pro-mejoras se asoció con la Junta de Aguas para debilitar a la Pre-Cooperativa; ésta última era acusada de obrar de acuerdo a los propósitos de Segundo Aguilar, que no siempre eran compatibles con los de la comunidad. En 1991, los conflictos internos terminaron cuando el comité se declaró autónomo, es decir libre de cualquier incidencia del municipio o de Aguilar, y se convoca a una consulta para definir el nombre del asentamiento (Alvarado et al. 2011, 21,22).

El nombre atravesaba a la contienda abiertamente, debido a que por una parte estaba la Pre-cooperativa *Inticucho* (rincón del sol, en kichwa) y por otro el Comité Pro-mejoras *Atucucho* (rincón del lobo, en el mismo idioma). Luego de que el nombre Atucucho se impusiera, el comité se consolidó como la organización referente del barrio—y la única, luego de que se inaugura el acceso a la red pública de agua en 1991, evento que hace innecesaria la existencia de la Junta de Aguas.

Cabe agregar que más allá de los conflictos que surgieron entre estas organizaciones—que a su vez crearon otras organizaciones adjuntas: de acción comunitaria, de economía popular o de deportes¹⁴—, la inclinación hacia la organización interna que existe en el barrio marca una diferencia en la producción del espacio. Pues no son simplemente esfuerzos aislados: la pugna por adquirir el control del espacio físico en Atucucho se da entre organizaciones (Alvarado et al. 2011, 24; Testori 2016, 6).

El Comité Pro-mejoras está conformado por “un presidente, vicepresidente, secretario, tesorero, secretario y cinco vocales principales y cinco vocales suplentes” (Alvarado et al. 2011, 26), todos ellos elegidos a través del voto directo de los vecinos registrados en la Asamblea General, cada dos años. Desde esta organización, además de la elaboración de proyectos de infraestructura, se gestionan fondos de inversión propios o de organizaciones externas y se organizan mingas para trabajar sobre los servicios básicos de hábitat. Asimismo, el Comité Pro-mejoras ha impulsado movilizaciones para hacer visibles las necesidades del barrio ante el Estado (Luis Robles, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

Entre los hitos históricos más destacados durante los primeros 31 años de existencia del barrio, resaltan el reconocimiento por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito a Atucucho como un territorio urbano, donde existe posesión sin título de propiedad, en 1996; y en el 2010, la modificación de la ley para habilitar la venta sin subasta y de esa manera posibilitar el inicio de un proceso para legalizar las propiedades (Testori 2016, 12). Esta última instancia es la que finalmente bautiza a Atucucho en el mercado inmobiliario y financiero.

En el 2010, una vez iniciado el proceso de legalización de los lotes, se produjo un acontecimiento clave para el sistema administrativo del barrio: Atucucho se declaró como un Gobierno Barrial. “Un cambio [...] que significó la incorporación del Comité Pro-mejoras en una estructura más grande, que se asemeja a los Gobiernos Autónomos Descentralizados” (Testori 2015, 13), que ocupan una posición de autonomía política, administrativa y financiera en la organización territorial ecuatoriana. El propósito del Gobierno Barrial es obtener más autonomía y capacidad de tomar decisiones independientes de la autoridad municipal, e incluso contemplar la posibilidad de establecerse como un territorio jurídicamente independiente (Luis Robles, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

¹⁴ Destacan el Centro de Madres al Servicio de la Infancia, una cooperativa de ahorro y crédito llamada Banco Barrial Atucucho y la Liga Barrial de Fútbol.

Aunque el Comité Promejoras pasó a ser conocido como Gobierno Barrial de Atucucho, la figura legal no se alteró, es decir que se trataba de un cambio de nombre como un acto simbólico. Por lo tanto, las actividades que allí se realizaban continuaron sobre la misma línea: construcción de caminos, organización de mingas; coordinación con instituciones externas para la legalización de las tierras y fomento al diálogo entre vecinos para trabajar por sus necesidades, derechos y el bienestar del barrio.

Lo que es “peculiar” de casos como el de Atucucho en el Ecuador, afirma Giulia Testori, es que los “múltiples desafíos han sido afrontados por los habitantes de manera principalmente colectiva, es decir físicamente a través una práctica llamada minga y administrativamente a través de comités, cooperativas y asambleas” (Testori 2015, 2). Pese a que la minga o la organización colectiva no son *peculiaridades* exclusivas de Atucucho o de Ecuador, sino un elemento más bien común de los asentamientos informales, se puede afirmar que son prácticas que se han mantenido, de una u otra forma, vigentes en Atucucho hasta la actualidad. Por lo tanto, cabe levantar una interrogante en torno a la supervivencia de la experiencia de la ocupación de 1988 en las formas de habitar el barrio en el presente.

Capítulo 2. ¿Un orden socioespacial *atucuchense*?

Tenemos oportunidades y también desventajas. Una de las desventajas es que Atucucho fue tratado como los otros barrios periféricos de Quito [...], o sea la forma de no planificada de la ciudad nos lleva a tener este tipo de barrios, donde la vida transcurre en función de reconquistar el derecho a la vivienda, sin planificación de las autoridades para los que venimos a los barrios populares periféricos. No es que nos dieron la bienvenida o somos quiteños, somos de las provincias. Aquí en Atucucho se encuentra todo el Ecuador y eso pasa en todos estos barrios, porque es el lugar más barato para llegar. Entre comillas más barato, porque no cobran el cien por ciento, pero es el más caro al pagar la cuenta completa, porque se va toda una vida. Toda una vida para tener una casa, entonces por ese lado hay una falta de planificación para recibir a la mano de obra que alimenta a la ciudad, porque Atucucho es mano de obra para Quito, y así todos los barrios. Desde esa perspectiva nos tocó ser uno de los barrios periféricos de Quito, entonces nos sentimos fuera de la ciudad. Yo mismo digo “vamos a Quito, tenemos que ir a Quito” entonces se siente como *no* parte de la ciudad, como si fuera esto la República Independiente de Atucucho, así lo siento. Pero la posibilidad de estar acá arriba nos ha dado mucho también. Solamente encontrar gente luchadora, gente que no se dejó de las adversidades, que luchó y siguió adelante hasta tener su propia casa y su propio barrio, ya es bastante. En términos geográficos, mucha suerte, porque aquí tenemos un mirador natural, aquí se ve todo todo [...], desde Atucucho empieza el espíritu a subir el ego porque dice [alguien], estoy sobre una ciudad que no me quiso recibir pero ahora la tengo ahí abajo, o sea no estoy debajo de los que me explotaron estoy sobre los que me explotaron, es como una reivindicación, y se ve el humo de Quito [...] y si regresa a ver arriba, está la montaña. Tenemos naturaleza pura. Cuando está amaneciendo, la loma se muestra verdecita con los primeros rayos del sol y el cielo totalmente azul. Esas figuras inspiran y esa inspiración está en Atucucho para darnos sabiduría. Esto no es un hueco donde estamos los pobrecitos, somos pobres pero estamos en un lugar que nos brinda vitalidad para hacer cosas. Acá hay conocimiento, porque desde arriba vemos qué pasa alrededor de la ciudad y ese conocimiento le comparo con el que da la ciencia. Cuando uno lee siente esa misma sensación, esa sensación de explorar, de tener en sus manos contenidos teóricos. Le compaño a las dos partes, el panorama y la autoformación que nos da, y digo, eso es la sabiduría, no es otra cosa que estar en lo alto (Luis Robles,¹⁵ entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

¹⁵ Luis Robles fue presidente del Gobierno Barrial (Comité Promejoras) durante un período de cinco años (2007-2012) y otro de dos años (2017-2019). Cuando esta investigación empezó, Robles era un candidato. Luego de ganar las elecciones en abril de 2017, Robles se hizo cargo del Gobierno Barrial mientras continuaba su labor como transportista escolar y vendedor de jugos en el parque La Carolina. En Abril de 2019, hacia el final de esta investigación, Robles entregará su presidencia en Atucucho para empezar a ejercer, el 24 de mayo, el cargo de Concejal por el Distrito Urbano Norte del Distrito Metropolitano de Quito, al que se hizo acreedor mediante el voto popular en las elecciones seccionales de marzo 2019, en las que también se eligió al alcalde.

Como resultado de la avalancha de asentamientos informales en todas las urbes latinoamericanas, estos territorios toman distintos nombres: barriadas, colonias populares, favelas, *slums*, pueblos nuevos, chabolas, invasiones, villas miseria, por nombrar algunos. Se trata de composiciones urbanas que aparentemente guardan más similitudes que diferencias. A pesar de ello, como ilustra el testimonio de Robles, cada asentamiento se encuentra inmerso en su propia geografía, período histórico y tiene una forma particular de economía política. Todo lo anterior se encuentra, a su vez, en permanente diálogo con la coyuntura de la ciudad y el Estado-nación que alberga a cada asentamiento (Rolnik 2017, 143-144).

Si una ciudad se caracteriza, entre otras cosas, por ser un espacio denso y permanentemente habitado, no es una sorpresa que sea hogar de la producción y reproducción de su propio esquema de desigualdades sociales. Para examinar los modos en que aquel esquema se expresa en la segregación espacial de São Paulo, la antropóloga Teresa Caldeira hace un recorrido por la historia de los movimientos sociales populares de la ciudad. La periferia, sostiene, es una plataforma que, debido a la necesidad y al conveniente abandono estatal, reclama la organización de sus habitantes (Caldeira 2007, 15, 27).

Al advertir en las formas de organización popular una importante fuerza, que en ocasiones puede más que la política formal de los grupos de poder o el *establishment*, Caldeira se distancia de una lectura clásica o dogmática del marxismo, que sugiere que la “acción política se origina en la experiencia obrera dirigida por una vanguardia intelectual que pudiera o no ser orgánica” (Cerbino 2011, 137), de la misma manera en que Rancière (2010) postula, mediante una narrativa histórica, a la emancipación intelectual como un proceso en el que el maestro y el acto de la explicación tienen poca agencia, es decir que la experiencia y la necesidad reemplazan a la necesidad de un instructor. Así pues, los cuerpos organizativos que emergen en Atucucho (véase el punto 1.3 de este texto) toman distintas posiciones ideológicas dentro de un marco sociohistórico específico: la lucha por la vivienda en Quito a finales del siglo XX. De este modo se desarrolla en el barrio un proceso de disputa por protagonizar las acciones conjuntas y la organización espacial, según las conveniencias o afiliaciones políticas de cada actor.

De acuerdo a los planteamientos de Henri Lefebvre, toda sociedad produce su propio espacio. De allí que el espacio es atravesado por la historia y por la cultura (2013, 27-30). Dicho de otro modo, al entender el espacio como un producto social que se construye en el territorio y en el imaginario mediante una permanente lucha por sus significados—y por esa razón una

potencial esfera de dominación—, se puede inferir que el espacio, con sus prácticas y percepciones, solamente es producido al ser habitado.

La antropóloga Ángela Giglia define al habitar como una noción que permite analizar la realidad desde la espacialidad. El razonamiento de Giglia se apoya en la filosofía de Martin Heidegger y su noción de *dasein*—ser en el mundo—, que ubica a cada existencia en el espacio para hablar de un modo de ser que produce su mundo: resulta imposible pensar un ser fuera del mundo que lo constituye. *Dasein* es una condición única de los humanos, con la que Heidegger argumenta que el espacio suele aparecer, equivocadamente, como un lugar en reposo, pasivo; cuando en realidad el espacio mismo tiene movimiento y es allí donde está el tiempo (Heidegger 2006). Habitar un espacio, entonces, implica un “conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal, al mismo tiempo reconociéndolo y estableciéndolo” (Giglia 2012,11).

Tomando la noción insigne de Pierre Bourdieu, Giglia plantea el concepto de “habitus socioespacial”, para explorar una posible relación entre el modo de habitar y el orden espacial. En otras palabras, el habitus socioespacial se explica como una *estructura*, en cuanto los habitantes y el espacio existen, es decir que el habitar de un sujeto o de una comunidad es empíricamente comprobable; esta estructura es *estructurada* porque responde a un orden—socioespacial y cultural, en el caso del habitar; y finalmente, *estructurante*, porque el habitar, a su vez, organiza las prácticas y la percepción de las prácticas en el espacio. El habitus genera una forma de reconocer y reproducir un orden, en este caso socioespacial, que permite relacionar los modos de habitar con la cultura. Así pues, en palabras de Giglia:

Se trata de reconocer un orden, situarse dentro de él, y establecer un orden propio. Es el proceso mediante el cual el sujeto se sitúa en el centro de unas coordenadas espacio-temporales, mediante su percepción y su relación con el entorno que lo rodea. Habitar alude por lo tanto a las actividades propiamente humanas (prácticas y representaciones) que hacen posible la presencia —más o menos estable, efímera, o móvil— de un sujeto en un determinado lugar y de allí su relación con otros sujetos (Giglia 2012,10).

Las formas de habitar toman lugar en el espacio y el tiempo de manera dinámica. En Atucucho, naturalmente, se habita de acuerdo al habitus y de este modo se ha construido un entorno propio al tiempo que se construye el barrio como comunidad, o como una microsociedad en permanente diálogo con aquellas que la rodean o la contienen. Es así que las formas de habitar varían de sociedad en sociedad. Al habitar se construye hábitat o, en

términos lefebvrianos, se produce espacio social. De este modo se puede pensar al habitar como una acción fundamentalmente cultural.

La cultura, señala el filósofo Bolívar Echeverría, se ha convertido en un concepto comodín dentro de la antropología, por lo que resulta oportuno precisar que, para efectos del presente trabajo, además de ser una serie de comportamientos adquiridos mediante el aprendizaje y la transmisión intergeneracional, dentro de una sociedad específica, con sus propias estructuras jerárquicas, en definitiva la cultura es, de acuerdo con Giglia, un “conjunto dinámico —es decir, cambiante— de representaciones (ideas, valores, símbolos) y prácticas que hacen posible la relación de los seres humanos con el mundo que los rodea” (Giglia 2012, 45).

El efecto de un habitar continuo es la domesticación del espacio, un proceso que asigna una utilidad al espacio y le dota de sentido mediante acciones, que en la repetición se normalizan, convirtiéndose en *habitus* (Giglia 2012, 17-20). De este modo se desarrolla un orden socioespacial que además es *enclasable*, es decir que denota clase, y *enclasante*, porque a la vez construye clase. Esto puede demostrarse en el relato de Luis Robles al inicio de este capítulo, cuando hace una diferenciación entre Atucucho y *Quito*, “Vamos a Quito, tenemos que ir a Quito”, refiriéndose al microcentro de la ciudad y sus barrios aledaños, consciente de que allí habitan ciudadanos con más poder adquisitivo y el orden socioespacial, a diferencia de Atucucho, está determinado—en términos más generales—por la ley, es decir que no existe una excepción o un estado de incertidumbre.

De lo anterior se deduce que, incluso en una misma ciudad, el *habitus* socioespacial varía, por ejemplo, de un barrio legalmente establecido, donde habita la clase dominante, a un barrio autoconstruido en la periferia, como Atucucho. Cabe resaltar que al formar parte de un mismo cuerpo continuamente habitado, estos dos entornos, el barrio céntrico y el periférico, albergan sujetos que diariamente transitan del uno al otro, siguiendo un esquema dibujado por las relaciones de poder. No es lo mismo para Luis Robles caminar por la calle Manuel de Jesús Álvarez, principal arteria del centro de Atucucho, donde tiene un estatus de líder, que caminar por la Avenida González Suárez, una acaudalada zona residencial urbana de la misma ciudad. La diferencia aplica también a la inversa, con la diferencia de que la presencia de una persona de clase media o alta en los barrios populares resulta más inusual.

Las diferencias en el orden socioespacial que Robles siente entre su barrio y otros demuestran que existe más de un orden socioespacial dentro de una misma ciudad y por lo tanto la disparidad en el *habitus* de cada uno de éstos—*enclasante* y *enclasable*—son un eficiente mecanismo de segregación. Pero, asimismo, se debe tomar en cuenta que existen facultades

desiguales para domesticar el espacio. Así por ejemplo, hay lugares pre-ade cuados para ser habitados, como una oficina o un departamento, donde un individuo llega, ordena el espacio y lo habita, sin realizar un gran esfuerzo por “domesticarlo”. Por otro lado, los lugares que se construyen sobre la marcha, en distintos niveles, que van desde la vivienda hasta el espacio público, requieren un trabajo de años para ser domesticados y adquirir un orden propio.

El orden habitable puede irse estableciendo en paralelo con la edificación de la propia vivienda o puede establecerse de una sola vez —como una operación inaugural— en una vivienda previamente construida. Esto implica que el habitar puede ser estudiado como un proceso intercultural —y la vivienda como un objeto intercultural— mediante cuyo estudio podemos ver el contraste y las hibridaciones entre el orden incorporado en el diseño del espacio y el orden producido por los habitantes. Por ejemplo, comparando la vivienda diseñada y construida en serie por otros, con la vivienda auto producida, se pueden discernir los distintos órdenes que se encuentran implícitos y materializados en estos dos tipos de hábitat [...] No se trata sólo de preguntarse por la relación entre necesidades de habitabilidad y productos materiales habitables, sino de interrogar la relación entre el habitar y el hábitat como una cuestión cultural, es decir, como una problemática que pone en juego ciertas producciones de sentido y ciertos valores y normas colectivamente reconocidos (Giglia 2012, 21).

Pero el hábitat no está conformado únicamente por la vivienda. Una ciudad tiene también distintos tipos de espacios habitados, surtidos de un orden, un uso y un significado, como se explica anteriormente. El espacio público de una ciudad, por ejemplo, representa un hábitat, salvo por la mayoría de aquellos lugares construidos exclusivamente para transitar, a los que Marc Augé (2008) se refiere como *no-lugares*. De este modo, un barrio autoconstruido como Atucucho representa un ejemplo idóneo para observar la producción espacial, en sus distintas facetas y el habitus socioespacial, al ser un enclave donde la brecha entre diseñadores y usuarios es nula.

Al encontrarse insertos en un nuevo habitus socioespacial focalizado, como viene a ser Atucucho, un barrio de la periferia geográfica y social de Quito, se reproduce individualmente un orden colectivamente admitido, que resulta del proceso de producción de hábitat que Aguilar y Yacelga indujeron junto a las primeras familias que poblaron el barrio. Este *orden periférico* viene a ser, de acuerdo a los planteamientos anteriores, una compleja manifestación cultural.

Pese a que no es el objeto del presente trabajo observar y analizar las formas de habitar en Atucucho, el marco epistemológico aquí expuesto tiene como objetivo sentar la base para advertir los intentos de incidencia en el orden socioespacial del barrio a través de sus múltiples cuerpos de organización autónoma y popular. Éstos últimos, como se describe en el primer capítulo, fueron los espacios desde donde Atucucho dispuso del trabajo colectivo para edificar un barrio.

Luego de 30 años, una vez consolidado como barrio quiteño, Atucucho se convirtió en un bastión donde los partidos políticos tratan de ganar votos, pero también en el hogar de una nueva generación que crece inserta en un *orden socioespacial atucuchense*, donde existen espacios en disputa y operan distintas jerarquías sociales, generalmente encauzadas por el poder adquisitivo, así como por la capacidad de asociación y liderazgo de los distintos vecinos.

Aunque la tradición de autoorganización de los residentes sigue vigente, los fundadores del barrio, debido a su edad, han perdido protagonismo, pero el espíritu emprendedor de organización política puede ser evidenciado, ahora, en la primera generación de jóvenes que crecieron en Atucucho, a través de sus iniciativas en distintos campos de la vida barrial, entre ellos el artístico y cultural.

En el desarrollo histórico del barrio, paralelamente al proceso de arraigo del Gobierno Barrial como principal ente regulador dentro del barrio, surgieron nuevos movimientos sociales, entre ellos varios grupos de jóvenes con distintas propuestas para utilizar el espacio. En el 2016, Atucucho contaba con 7 casas culturales, algunas de funcionamiento esporádico. Una de las más activas es la Casa Atuk, cuya historia y relación con el Gobierno Barrial entre el 2017 y el 2019, período en el que se realizó esta investigación, exploramos a continuación.

2.1 Centro Cultural Casa Atuk

En el 2017 cada casa cultural comunal del barrio era controlada por distintas agrupaciones de vecinos, con o sin respaldo institucional. Esta presencia comienza a incidir en el orden socioespacial desde aproximadamente diez años atrás, cuando los jóvenes intentan disponer de espacios en los que podrían integrarse alrededor de la producción de expresiones culturales y artísticas. La consecuencia es la formación de las casas culturales en el barrio y, paralelamente, la introducción en el espacio público de una serie de prácticas poco antes vistas en Atucucho.

Para poner un ejemplo, cuando empecé esta investigación, en enero de 2017, Atucucho tenía una importante cantidad de murales sobre sus principales paredes—de la misma manera sucede con el graffiti y el tag¹⁶—, se podía ver gente caminando en zancos o tocando tambores, se promocionaban emprendimientos para animar fiestas en toda la ciudad, distintos tipos de danza se presentan en los eventos barriales, etc. Todas estas prácticas ya habían modificado el orden socioespacial, o lo que es lo mismo, habían introducido nuevas formas de habitar.

El proyecto de estas juventudes emerge del trabajo de fundaciones que se preocuparon por la niñez durante la construcción del barrio. Específicamente, los campamentos de la Fundación Children International—donde adolescentes del barrio trabajaron promoviendo y ayudando en la operación—más el reflejo de la organización popular que los jóvenes vieron en sus padres al crecer, influenciaron la visión de una oportunidad emancipatoria que además entraría en diálogo con las artes:

Antes de la Casa Atuk estábamos como 40 o 50 personas. Todo empieza por esta nota de los campamentos. Cuando hay campamentos en Atucucho los jóvenes se las arreglan para poder participar en el proceso. Eso es lo más fuerte de integración que hay en Atucucho, los campamentos. Luego se empiezan a armar grupos y nosotros nos íbamos a quedar fuera, entonces armamos nuestra propia organización, un grupo juvenil del barrio, estos son los JEA.¹⁷ Fuimos un grupo de chicos que bailábamos y esas cosas, y comenzamos a hacer cosas distintas, porque Atucucho no es solo un barrio donde roban. La idea de los muchachos y de nosotros es ésa, enfocar a que Atucucho sea un mejor lugar para los jóvenes (Marcelo Jácome, entrevista con el autor, 17 de enero 2017).

Uno de los proyectos que emerge dentro de la nueva tendencia juvenil es La Casa Atuk, un centro cultural creado en el año 2015, en el que varios colectivos artísticos y culturales del sector se juntan para impulsar el desarrollo de sus proyectos. La Casa Atuk es el principal espacio donde tomó lugar mi investigación a partir de enero de 2017. La Casa Atuk y el resto de centros culturales surgen durante la misma época y bajo el mismo contexto. La cercanía de la Casa Atuk con el Gobierno Barrial y la relación que se forma entre las dos organizaciones

¹⁶ El tag es una etiqueta, marca o firma pintada en la pared, mientras que el graffiti es una expresión artística, pintada también en una pared o espacio público.

¹⁷ Jóvenes Emprendedores de Atucucho

es un factor determinante en el camino que esta investigación tomó, como se expone más adelante.

2.1.1 Campamentos vacacionales, una fuente de inspiración

Desde niño, Marcelo Jácome participó en los campamentos vacacionales de la fundación Children International. Luego, ya adolescente, se incorporó junto a otros jóvenes de su generación para trabajar en los campamentos. En ellos se realizaban programas de danza, deportes y teatro. Una vez que se desvincularon de la fundación, grupos de jóvenes se articularon en los distintos sectores de Atucucho para formar agrupaciones que trabajan a distintos niveles. Las principales son la de Jácome (JEA) y el colectivo JRUC Art.¹⁸

Bajo el liderazgo de un ya experimentado Marcelo Jácome, los jóvenes de la Casa Atuk lograron que se les adjudicara el estacionamiento del Guagua Centro local—un centro de desarrollo infantil impulsado por el municipio—y lo convirtieron en un lugar de convergencia, donde se practica danza contemporánea y andina, se proyecta películas, se realizan talleres de arte y cine, y se transmite un programa de radio.

En ese proceso necesitábamos un espacio entonces le pedimos al municipio esto, que era un garage. Entonces ahí ya hicimos unos festivales de muralismo y graffiti. Luego nos ayudaron a cerrar el espacio, era como un teatro que da a la calle, antes no pasaban los buses por aquí y por eso pusimos las puertas y todo (Marcelo Jácome, entrevista con el autor, 17 de enero 2017).

Una vez que obtuvieron un espacio, se conformó la Casa Atuk (inicialmente llamada Casa Atug). Jácome empezó a activar el lugar mediante eventos y asociaciones con artistas del barrio y de otros sectores. Se llevaron a cabo talleres de danza, zancos, tambores y teatro. Uno de los objetivos de la Casa Atuk era reunir a niños y adolescentes en campamentos vacacionales, en los que se desarrollarían los talleres. Los campamentos tenían un costo para cubrir gastos de alimentación, materiales y honorarios de los organizadores e instructores. Los talleres que se realizaban al margen de los campamentos también tenían un costo, aunque éste fuera mínimo. Su otro objetivo y su “prioridad” se describen en la siguiente cita:

¹⁸ Jóvenes Revolucionarios Unidos A Cristo y al Arte, una organización de origen y actividades similares a la JEA. Durante esta investigación, los JRUC y la Casa Atuk fueron las organizaciones juveniles con más influencia en el barrio, por lo que existía entre ellas una rivalidad, que se reflejaba en la agenda más conservadora de los JRUC y su alineación a partidos de la derecha, en contraste con la de la Casa Atuk, que se vinculan a los movimientos políticos que dicen ser de izquierda y cuya labor se examina en detalle más adelante.

Después de ese trayecto, ya con la Casa Atuk así como le ves, nos hemos dedicado más al teatro, a los zancos, y fundamentalmente a las fiestas del barrio y a los campamentos vacacionales, que eso es mi fuerte y el de la mayoría aquí. De ahí hemos recibido algunos talleres, estamos en un museo, hicimos máscaras reciclables que ayer entregamos. De percusión, de teatro, de baile. La idea del espacio es tener un proceso para el barrio. Porque siempre ha sido más cerrado, más nuestro. Después de unos dos o tres años aparecieron más grupos y la nota tendría que ser más compartida o más inclusiva con el mismo barrio. Entonces la idea fue armar un espacio donde los grupos puedan bajar, presentarse y el barrio pueda visualizar mejor el arte que hay aquí en Atucucho (Marcelo Jácome, entrevista con el autor, 17 de enero 2017).

Durante la temporada en que Jácome intentaba conseguir un espacio, hasta que logró conformar la Casa Atuk, conoció a Guillermo Tapia, Isabel Delgado y otros miembros de Sol Poniente,¹⁹ con quienes aún mantiene una estrecha amistad, que se basa en la transmisión de una visión política que le permite a Jácome asumirse como un militante creyente en la cultura y las artes como ejes de emancipación, y a buscar la representación del poder popular en los partidos políticos.

2.1.2 Malabares y otros trucos

Si se considera que existen en Atucucho grupos de jóvenes que buscan, desde sus centros culturales, apropiarse del espacio mediante expresiones culturales y artísticas, se puede deducir que no solamente están incidiendo en las formas de habitar el barrio, pero también están transformando las maneras de hacer política en su entorno. Sus acciones, sus nuevas formas de habitar y los productos culturales que salen de la Casa Atuk son una propuesta de transformación social, que se basa directamente en una ruptura de las formas de hacer política y gestionar el orden socioespacial con las que el barrio contaba hasta el momento, sea desde organizaciones como el GBA como desde el habitus socioespacial invisiblemente allí establecido.

La inclusión en su agenda de prácticas tan distintas entre sí, como la danza andina de caporales, el muralismo, el tag, el rap, la radio comunitaria y el cine, demuestran que la

¹⁹ Organización que promueve procesos artísticos, políticos y culturales, sobre la que se ofrecen detalles más adelante en el texto. Por cuestiones de seguridad y a pedido de sus miembros, los nombres de la organización y de los individuos han sido cambiados.

cultura y el arte son considerados por los jóvenes de los colectivos como un vehículo de transformación social, que empieza en la lucha por ser reconocidos dentro del orden establecido, una lucha por visibilizar su propio modo de habitar, una lucha—diría Rancière—fundamentalmente estética y por ello política.²⁰ En un inicio, la integración de grupos juveniles fue exitosa, pero la falta de recursos, incentivos y tiempo, junto a ciertos desacuerdos entre los colectivos, se encargaron de dispersar algunas iniciativas. Como resultado, en el 2015 Marcelo Jácome se quedó con la dirección absoluta de la Casa Atuk y con el espacio. En sus propias palabras, Jácome describe su esfuerzo durante el naciente proceso:

Hicimos una reunión, subieron como 12 grupos, pero [en] el ejercicio nos faltó ir detallando objetivos y cosas, porque hay grupos que se han ido sumando con nosotros y hay otros que ya no les interesa por cosas propias, creo que tal vez tengan otros objetivos o tal vez no hemos conversado bien. Estuvimos como 6 meses así, el Guillermo y la Isabel [miembros de Sol Poniente] nos ayudaron con la gestión y trajimos a los mejores artistas de la ciudad. Subieron [autoridades] del Ministerio de Cultura y nos dimos cuenta que era un punto fuerte, pero cachamos que si no hay esa fuerza organizativa se queda sólo en palabras, porque no hay nadie quien exija y se queda solo ahí. Entonces ese es el trabajo organizativo. En este momento la mayor fuerza que tenemos es para la percusión y para los zancos, pero queremos retomar el teatro, la danza y el cine. Tenemos la idea de armar una murga súper grande para poder salir. Y queremos poder seguir abriendo espacios y seguir sosteniendo esto para que se puedan presentar y seguir trayendo artistas (Marcelo Jácome, entrevista con el autor, 17 de enero 2017).

Así pues, la Casa Atuk quedó conformada, aunque con un grupo considerablemente menor al que inicialmente participó. Jácome continuó en su intento por incorporar más gente y logró establecer un grupo con el que se sustentaron procesos de aprendizaje político y artístico, presentaciones, participaciones en las fiestas del barrio, jornadas de muralismo y otros encuentros. Una de las actividades que tomaron fuerza fue la danza de caporales, expresión en la que Atucucho se ha convertido en un referente en los espacios artísticos de las periferias.

²⁰ Se repite a continuación una anotación del primer capítulo de este trabajo sobre el planteamiento de Jacques Rancière en torno a la política y la estética: Rancière no concibe a la política como la facultad de incidencia sobre asuntos comunes, sino como la facultad de representar e incidir sobre lo común. Existe ahí una batalla, a la que se refiere como la distribución o el *reparto de lo sensible*, es decir una pugna por controlar aquello que se percibe y por lo tanto también lo que se invisibiliza; de allí que no se puede desvincular la política de la estética. (Rancière, 2011)

Nosotros bailamos caporales porque es algo con lo que nos identificamos. No es una danza del Ecuador, pero es una danza andina. Los mismos que bailamos caporales también escuchamos rap, aunque no somos rappers, pero sí nos llevamos con los rappers y también con los grafiteros y lo mismo es con lo de los zancos (Patricio Quilca, comunicación personal, 15 diciembre de 2017).

Como afirma Quilca, las actividades no responden a un único nicho. Por el contrario, se trata de jóvenes con referencias culturales más amplias, resultantes de una combinación entre factores como las migraciones campo-ciudad o a la pluralidad que ofrece un entorno urbano, pese al encontrarse en la periferia de éste. El eclecticismo de los jóvenes de la Casa Atuk y otros en Atucucho incorpora y normaliza prácticas socioespaciales distintas, que pueden ir desde un mural hasta el uso de una cancha de fútbol o cierta calle para hacer coreografías y tocar los tambores.

2.1.3 Sol Poniente

Sol Poniente es un colectivo de artistas y gestores culturales, cuyos miembros trabajan en procesos culturales y políticos, se identifican por su objetivo de enfrentar aspectos que se desarrollan en el sistema capitalista como el imperialismo y el mercantilismo, entre otros, y sus repercusiones sociales, económicas y culturales. De este modo, los miembros del colectivo promueven el fortalecimiento de identidades en las comunidades de base donde trabajan, mediante procesos pedagógicos y de producción artística. En Atucucho, su labor ha sido liderada por Isabel Delgado y Guillermo Tapia (Página web de Sol Poniente, consultado el 17 de julio de 2018).²¹

A pesar de que los miembros de Sol Poniente que han trabajado en Atucucho tienen una clara y explícita alineación a favor de cierto partido y líderes del *establishment* político autoproclamados de izquierda. De acuerdo con mi observación, aún cuando en ocasiones, especialmente electorales, buscan movilizar gente desde Atucucho para apoyar a su movimiento política, el trabajo que hacen corresponde a sus ideales: la lucha antiimperialista y la búsqueda de alternativas al capitalismo. Además, Sol Poniente promulga la toma de conciencia sobre los patrimonios culturales para evitar el desarraigo; por esa razón en el centro de su trabajo se ubica en la producción artística, como lo indica Tapia:

²¹ Debido a la confidencialidad que el colectivo Sol Poniente toma en este trabajo (ver introducción), la información de su página de internet ha sido parafraseada.

Nuestro trabajo se basa en ayudar a la gente a darse cuenta de su verdadera identidad porque de esa manera podemos unirnos. Siempre nos gusta hacer énfasis en la solidaridad de los pueblos, por ejemplo entre venezolanos y ecuatorianos, entre argentinos y brasileños, aunque ellos están en situaciones políticas difíciles [...], pero nosotros creemos en nuestro trabajo de base para que la gente sepa lo que tiene que exigir, sus derechos y mejor si lo hace con una creación artística, porque ese también es un derecho. Pero lo más importante es trabajar procesos de base. De nada me sirve aprenderme de memoria todos los libros si no hago nada para construir un cambio (Tapia, intervención en cámara, abril de 2018).

Bajo aquellos ideales, el acercamiento de Guillermo Tapia e Isabel Delgado a los miembros de la Casa Atuk es un componente vital para la reflexión interna y la toma de conciencia sobre el ya existente proceso de revolución artística, apropiación del espacio y transformación socioespacial. Por otro lado, los territorios populares como Atucucho llegan a recibir mucha incidencia de la esfera política desde varios frentes—léase *partidos*—y bajo distintas condiciones que no son el objeto de esta investigación. En resumen, la relación entre la Casa Atuk y Sol Poniente toma complejas dimensiones y en el centro de sus actividades conjuntas se encuentra la apuesta por las artes. Por otro lado, hacia adentro del barrio, gracias a los ideales compartidos, la Casa Atuk inicia una cercana alianza con el Gobierno Barrial. Esta relación resulta en un incremento sustancial en cuanto a recursos e infraestructura para la Casa Atuk.

2.2 La Casa Atuk y el Gobierno Barrial de Atucucho

Durante una reunión en febrero de 2017, Tapia ponía en práctica los planteamientos anteriormente expuestos. El apremio por participar en la cuestión pública se mencionaba como algo indispensable para el futuro de la Casa Atuk. Todo esto pensando en las siguientes elecciones seccionales del 2019 y con el objetivo de utilizar el tiempo para consolidar el emprendimiento artístico y cultural; así como para realizar una alianza con el siguiente Gobierno Barrial, que sería elegido dentro de tres meses. Al afianzar el movimiento de la Casa Atuk en Atucucho, de acuerdo a Tapia, sería posible reclamar al Estado un fondo de cultura comunitaria u otro tipo de incentivo para fortalecer el proceso. Las alianzas con sectores políticos, como la que Tapia busca, son la continuidad del trabajo antes realizado por Aguilar y Yacelga, excepto que treinta años más tarde, la vivienda se intercambia en este caso por la producción de expresiones artísticas y culturales.

Marcelo Jácome, como líder de la Casa Atuk e interlocutor más cercano de Sol Poniente, usualmente apoyaba a las causas promovidas por esta organización, incluyendo su participación en campañas durante períodos electorales. Aún así, Jácome hacía lo posible por priorizar su propio proceso interno, quizás sin una división clara entre la visión social que empezaba a adquirir con Sol Poniente y la visión económica de los campamentos vacacionales. Pese a lo anterior, la producción artística y sus posibles efectos para cambiar el barrio se mantuvieron en el centro de las actividades de la Casa Atuk, independientemente de las posibilidades de rédito económico o político, que suelen estar presentes.

De este modo, las conversaciones sobre una posible alianza con el siguiente Gobierno Barrial continuaron entre miembros de Sol Poniente y de la Casa Atuk. El objetivo, además de “poder disfrutar el Gobierno Barrial” (Cuadernos de campo, 18 de marzo de 2017), era el de hacerse con un mejor espacio para realizar actividades artísticas e impulsar emprendimientos autogestionados. Para obtener un mayor poder de influencia, Tapia propuso conseguir como Casa Atuk el apoyo de más personas con la facultad de votar en las elecciones barriales²² y así ofrecer aquellos votos al candidato más ocionado para garantizarse una participación en la siguiente administración.

Tapia dijo a los jóvenes: “Tenemos que estar preparados para conseguir el Gobierno Barrial. Que no nos metan gol, cuando convoquen llegamos con la gente a votar, así de sencillo. Ese es el primer golpe, de ahí ya ganamos la elección, tenemos los planes anteriores de la Casa Atug, los recuperamos, actualizamos, incluso puede ser como Casa Atug pero también como Gobierno Barrial. La Casa Atug debe estar, aunque sea con un vocal en el Gobierno Barrial” (Cuadernos de campo, 18 de marzo de 2017).

De este modo, se planificó la alianza con los candidatos a la directiva barrial. En la medida que se acercaban las elecciones—que no tuvieron ese año una fecha fija, sino hasta pocos días antes de la votación—se hizo pública la candidatura de Luis Robles, quien ya había sido presidente años atrás y cuya gestión, según los criterios de los miembros de la Casa Atuk, transformó la dinámica del barrio.

Cuando Robles decidió perseguir la presidencia del barrio, entonces, se facilitó para los miembros de la Casa Atuk la elección de un candidato a quien apoyar, pues Robles representaba un aliado innato tanto para la Casa Atuk como para los Sol Poniente, entre otras

²² Solamente los socios del Comité Promejoras están registrados en el padrón electoral que maneja la directiva.

cosas, por su visión social y apoyo a los procesos culturales, pero también por sus afinidades mutuas hacia el régimen que gobernaba el país en aquella época, la Alianza País de Rafael Correa. Así lo demuestra el testimonio de Ramiro Jácome, de la Casa Atuk, incluso antes de saber que Robles se postularía a las elecciones barriales de 2017:

Con la llegada del presidente Luis Robles hace cuatro años se tuvo otra dinámica, el barrio cambió totalmente, tuvo una idea de construcción social y ahí nace el proceso de JEA que era una idea netamente juvenil. Ahí les conocimos a los compas de Sol Poniente, que vinieron con una idea mucho más comunitaria (Jácome R., comunicación personal, febrero 22 de 2017).

Una vez que Robles conformó una lista para presentarse en las elecciones, se incorporó a Marcelo Jácome como Vocal Suplente de Cultura. Tras pocos días de haber ganado, Robles tomó posesión en mayo de 2017. Desde entonces, la permanente presencia de los jóvenes de la Casa Atuk, cuya sede es colindante con la del GBA, ha dotado de protagonismo y agencia al trabajo en gestión cultural de Jácome y su equipo, en asociación con el GBA, una institución con mucho más alcance y proyección, cuyo apoyo es indispensable para los emprendimientos artísticos y culturales.

Foto 2.1 Instalaciones del Gobierno Barrial y la Casa Atuk; asamblea barrial marzo 2018

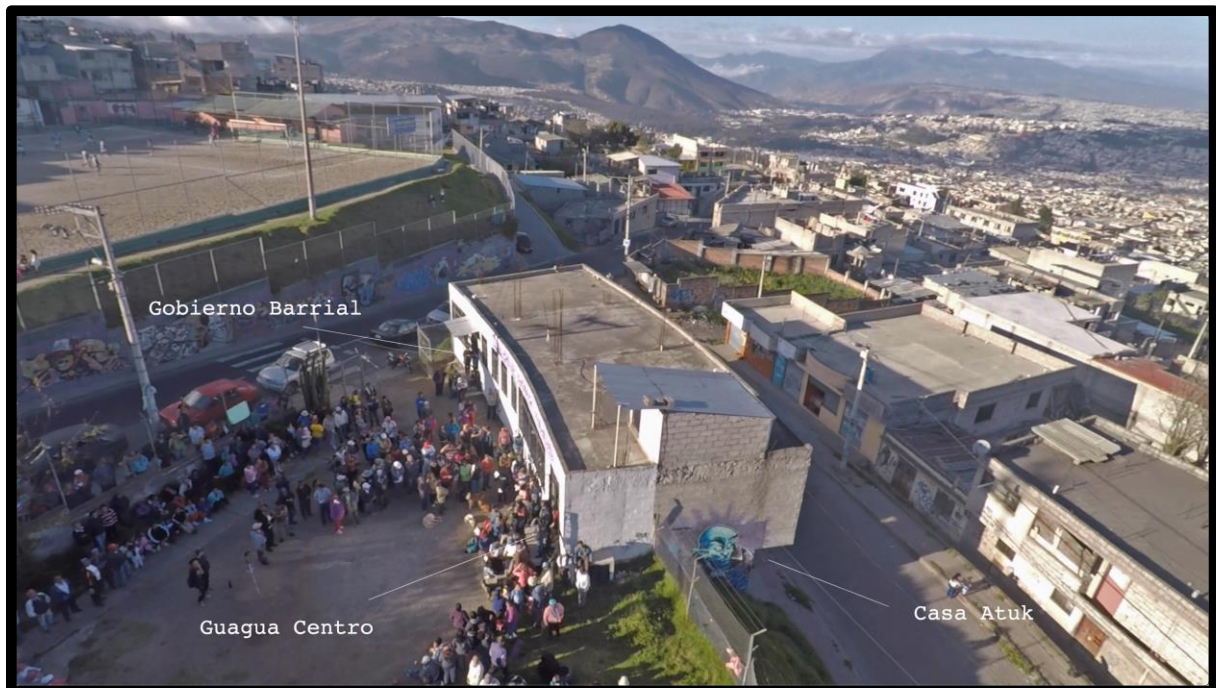


Foto del autor

Al constatar el abandono de las instalaciones donde funcionaba el Guagua Centro del Municipio—el centro infantil llevaba meses sin ser utilizado—, Luis Robles realizó las gestiones necesarias para disponer del espacio. De este modo, la sede del Gobierno Barrial pasó de ser una oficina a ser un espacio comunal, en el que jóvenes, adultos y adultos mayores podrían ensayar expresiones artísticas, deportivas, realizar reuniones y eventos.

La identidad y la cultura se las hace todos los días. Entonces no podemos nosotros decir que es una cultura que está establecida y que no cambia. Va cambiando según nuestro accionar según nuestra forma de ver el mundo. Cada día entonces con el arte formamos identidad, con el arte nos identificamos culturalmente, eso significa que yo encontré acá el papayal. Verle al Marcelito con un montón de iniciativas, entre esas el cine, entre esas la danza. También tenemos producción de zancos, pintar caritas, eso significa que los chicos que pasan por ese espacio tienen una oportunidad, una oportunidad de oro que no se la debería desaprovechar, hay que ir impulsando. Ese fue el motivo de quitar el Guagua Centro de aquí y dejar espacios más libres más grandes, porque además ahí tenían a la Casa Atuk arrinconada en un cuartito sin baño (Luis Robles, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

Una de las propuestas del Gobierno Barrial elegido en el 2017 era proporcionar un espacio para que la comunidad pudiera libremente realizar actividades. Esta iniciativa representa la apertura para favorecer otras formas de habitar un edificio que desde ese momento estaba abierto para la comunidad. Cuando se sumó el espacio del Guagua Centro y la Casa Atuk a la oficina del Gobierno Barrial, paulatinamente se activó toda el área donde la gente se encuentra reunida en la fotografía 2.1. En especial, los jóvenes de la Casa Atuk y los adultos mayores del barrio empezaron a hacer uso del espacio. Asimismo, se retomó la tradición de las asambleas barriales, como indica la fotografía.

2.2.1 Mingas y expresiones artísticas, una apuesta de reconfiguración socioespacial

Aparte de las consecuencias económicas del estado de marginalidad de Atucucho, cuyo análisis trasciende el alcance de esta investigación, se encuentra la creación de una compleja microsociedad como la que se describe en el capítulo anterior. Un componente de la identidad en estos territorios es la lucha—además de estar conscientes de que el nacimiento y el desarrollo de Atucucho es en sí una *lucha*,²³ para algunos de sus habitantes, *la lucha continúa*;

²³ En los testimonios citados y en el discurso de todas las personas con quienes conversé en Atucucho, la palabra “lucha” aparece reiteradamente. Es una categoría local que pone en evidencia el arraigo identitario y la

es decir que cuando el anhelo es vivir en justicia social, las reivindicaciones alcanzadas son insuficientes. En un principio, los habitantes de Atucucho vieron su motivación en la oportunidad de tener un lugar donde albergarse, pero luego reclamaron otros derechos básicos como agua potable, electricidad, caminos, educación y centros de salud, es decir lo mínimo para conformar un entorno urbano autosuficiente.

Los testimonios recolectados en Atucucho por Giulia Testori²⁴ (2016); así como los resultados del Taller de Autodiagnóstico realizado por el Centro de Investigaciones Ciudad²⁵ (Alvarado et al. 2012) y las personas con quienes he conversado sobre el pasado del barrio destacan enfáticamente a las mingas como el motor que edificó a Atucucho. La minga es una práctica que viene, justamente, del mundo andino, por lo que es un concepto bastante familiar para la mayoría de ecuatorianos pero especialmente para las comunidades de la sierra. Aunque no existe un dato preciso, de acuerdo a las conversaciones que tuve con algunos fundadores del barrio, la mayor parte de ellos ya vivía en Quito pero generalmente venían de entornos rurales. Los componentes esenciales de una minga son el trabajo colectivo, voluntario y no remunerado, y un fin común, es decir un resultado que pueda beneficiar a la comunidad por la que se trabaja.

El objetivo de las mingas, durante el período en que Atucucho pasaba por una etapa temprana de construcción—cuando el sector aún era conocido como la Ciudad de los Palitos—, era el de garantizar aspectos básicos de un hábitat colectivo. Por esa razón los vecinos se ocuparon de talar el bosque, hacer caminos, adecuar espacios para práctica deportiva, construir una escuela además de sus propias casas, entre otras actividades y también se encargaron de conseguir y gestionar el uso de servicios básicos, como el agua, que bajaba desde una acequia en una tubería instalada en una de las mingas, donde se decidió que los vecinos tenían que establecer turnos de uso veinticuatro horas al día; o la electricidad, que subía en precarios cables desde el colegio Andrade Marín, causando en ocasiones accidentes.²⁶

Las mingas se convirtieron en una pieza clave en la forma de habitar Atucucho. Fueron, de cierto modo, un acto simbólico en el que se materializó la apropiación del territorio, cosa que

consciencia de clase presente entre los vecinos de Atucucho, pero que también expresa su interés por embellecer su origen como barrio.

²⁴ Realizó entrevistas y se basó en fuentes como CIUDAD para explorar los modos de administración espacial en Atucucho desde su nacimiento hasta el año 2015.

²⁵ El Plan de Mejoramiento Integral del Barrio Atucucho elaborado por CIUDAD se sustenta en un autodiagnóstico, realizado mediante talleres participativos junto a dirigentes y moradores del barrio.

²⁶ Las mingas y el trabajo realizado colectivamente fue un tema que mencionaron todos los fundadores de Atucucho con quienes tuve la oportunidad de conversar.

tomó lugar en los espacios intervenidos, pero también en la experiencia de los participantes. La minga puede significar, en un caso como el de Atucucho, el epítome de lo comunitario, por ser el principal mecanismo de la producción de hábitat, que al mismo tiempo define ciertas prácticas mediante las cuales los individuos se relacionan con el espacio, es decir que se convirtió, al menos durante los primeros tres años desde la ocupación, en un modelo de gestión y en habitus socioespacial.

Ahora bien, si las mingas representan una manera distinta de organizar una comunidad y construir sentidos de manera creativa y grupal; se puede observar en ellas, también, el surgimiento de nuevas estructuras de poder y sistemas de desigualdad. Es curioso que en Atucucho, por ejemplo, los primeros habitantes tengan sentimientos encontrados sobre el recuerdo de las mingas, pero se enorgullecen de haber participado. También mencionan que las mingas han dejado de llevarse en la medida en que el barrio ha crecido, la mayoría de vecinos han conseguido obtener servicios básicos y se ha legalizado una importante cantidad de predios.

Nosotros trabajábamos día y noche, así es la *lucha*. Pero en las mingas a veces era injusto porque otros no ponían ñeque o simplemente ni llegaban o ya se iban temprano cuando estaban chumaditos. Pero igual ahí seguíamos porque sino esto hasta ahora sería bosque y potreros. Pero eso sí, cuando ya no les convenía ya no iban a las mingas, todo el mundo. Al principio estábamos todos, luego ya solamente venían los que vivían cerca del lugar donde que trabajábamos y luego ya casi desaparecieron las mingas cuando ya había prácticamente todo (Blanca Haro, entrevista con el autor, 10 de mayo de 2017).

Así pues, años después de obtener servicios básicos, la organización espontánea de vecinos con un fin común se reintegra con las nuevas generaciones y su búsqueda de nuevas reivindicaciones respecto a sus formas de habitar y sus derechos. La producción de expresiones artísticas y culturales es una de ellas, que además representa un giro sobre el modelo ideal de habitar para los habitantes de Atucucho involucrados en estas iniciativas. El modelo que han impulsado es más cercano al trabajo comunitario y a las mingas que a los arquetipos de orden socioespacial impuestos por la ciudad moderna. Aún cuando no se conoce exactamente hacia dónde va la transformación de Atucucho, el deseo de salir del estado de marginalidad—con sus inconvenientes sociales y económicos—es evidente entre las organizaciones juveniles.

De acuerdo a los planteamientos anteriores, las mingas continúan. Entre el 2017 y el 2018, cuando se realizó esta investigación, las mingas tomaron forma de jornadas en las que los

jóvenes de Atucucho pintan murales; de espacios donde se promueve la difusión de saberes artísticos y culturales; exhibiciones de la producción artística propia y externa; un historial de proyectos radiales²⁷ y la organización de eventos y fiestas del barrio donde la convergencia de la pluralidad ha sido evidente. Las iniciativas anteriores han sido lideradas por grupos de jóvenes del barrio y especialmente aquellas impulsadas por la Casa Atuk recibieron el apoyo del Gobierno Barrial. Nada de lo que se ha realizado en el barrio en materia de cultura y artes sería posible sin la participación de la comunidad.

La situación de transitoriedad permanente en el que Atucucho se desarrolla—es decir la incertidumbre que la informalidad implica—es intrínseca al estado de marginalidad del barrio, que inicialmente obligó a sus habitantes a organizarse para alcanzar los derechos más básicos. Posteriormente la autoorganización se convirtió para los habitantes de Atucucho en un método para hacerse visibles ante las autoridades y reclamar reivindicaciones de otra índole. Propongo, en ese sentido, que tanto la minga como las formas de organización vecinal que caracterizan el pasado de Atucucho, han trascendido las fronteras del tiempo para instalarse en nuevos espacios en los treinta años de vida del barrio. Uno de los campos donde aquello se refleja es en la producción de expresiones artísticas y culturales, de modo que las actividades de la Casa Atuk se presentan como un caso mediante el cual se puede observar la realidad de un barrio autoedificado en y para la modernidad, un barrio simultáneamente habitado y ordenado, donde se desarrollaron estructuras de poder y pugnas internas, y donde nuevos actores locales intentan apropiarse del espacio para establecer su propio orden, reconfigurar el esquema de expresiones aceptadas y habitar de acuerdo a su modo de vida.

²⁷ En el 2007 se abre la emisora Lobo Stereo, que emite contenidos en frecuencia abierta para el barrio. En el 2016 se emite por internet un programa llamado Radio Atuk, producido por Álvaro Guzmán, de Sol Poniente junto a miembros de la Casa Atuk.

Capítulo 3. La producción del cortometraje *Atucucho 1988: Hecho a Mano*

Luego de plantear que algunos actores de Atucucho, particularmente miembros de la Casa Atuk y el Gobierno Barrial, conciben a la producción de expresiones artísticas y culturales como una herramienta de producción social de hábitat, de emancipación, de relación y reconexión con el territorio, se puede entender cómo mi propuesta de hacer un ejercicio audiovisual desde la comunidad se articula a las necesidades de un sector de ésta. Bajo aquellas condiciones, se hace posible la realización colectiva de un cortometraje y de esta investigación.

Desde una perspectiva antropológica, que toma mucha influencia de los documentales de Jean Rouch, me aproximé al barrio con una primera intención de hacer una producción compartida, en la que los jóvenes pudieran producir escenas de ficción inspiradas en testimonios sobre el nacimiento del barrio. El contenido y el modo de producción cinematográfica que surgiría de este trabajo era, de acuerdo a mi propuesta, potencialmente útil para levantar datos etnográficos sobre el trabajo de las juventudes de Atucucho y determinar si los procesos de creación de expresiones artísticas y culturales, en este caso la producción audiovisual, tiene agencia alguna en las dinámicas barriales, en las relaciones sociales, en la percepción del barrio y en la identidad *atucuchense* de los participantes.

El presente capítulo consiste en un recorrido sobre dicha producción, con particular atención en el diálogo que mantienen las partes durante el proceso creativo, alrededor de las especificidades del quehacer cinematográfico. El cortometraje, titulado *Atucucho 1988: hecho a mano*, es una ficción basada en hechos reales, a partir de una investigación y una reflexión en torno al nacimiento del barrio. El uso de la ficción, la construcción colectiva del guion, el rodaje y los modos de improvisación allí presentes, no solamente representan el método, pero también la “práctica creativa” (Sjöberg 2008, 229) que conduce esta investigación.

3.1 ¿Una producción audiovisual en Atucucho?

En enero de 2017 conocí a Guillermo Tapia en un centro comunitario del barrio La Roldós, en Quito. Tapia es miembro fundador de Sol Poniente (véase el subtítulo Sol Poniente, en el punto 2.1 de este trabajo), una organización promotora de procesos culturales, comunicativos y políticos en espacios subalternos, cuya labor—aparte de los fines clientelares para el partido político al que se alinean—responde a un legítimo proceso de base, construido desde abajo.

Además de La Roldós, la labor de Sol Poniente se extiende hacia zonas como Yaruquí, Chaltura, Atucucho, San Antonio de Ibarra y Tulcán.

Cuando Tapia me recibió en Atucucho, me esperaba junto con un grupo de jóvenes en la Casa Atuk. Entre ellos se encontraba Marcelo Jácome, el responsable del espacio y desde aquel día mi principal interlocutor dentro de la comunidad. La Casa Atuk era un galpón semi vacío. Hacia una esquina se encontraba una mesa de trabajo ensamblada con andamios y una larga tabla, sobre la que reposaban pinturas y otros materiales de arte.

Junto a la mesa tomó lugar una reunión; cada integrante, sentado sobre dos llantas apiladas horizontalmente y pintadas de colores, escuchó atentamente las instrucciones de Tapia sobre las acciones que tomarían para aprovechar la proximidad de las elecciones barriales y robustecer el proyecto de la Casa Atuk. Los presentes se expresaron de acuerdo y propusieron distintos modos de aportar a la causa. Luego de explicarme los antecedentes y el estado actual del proceso cultural que allí toma lugar, se mencionó la realización de una rifa con el fin de levantar fondos para construir una cabina de radio.

Foto 3.1 Sillas en la Casa Atuk, febrero de 2017



Foto del autor

Tapia me presentó al grupo como “un compañero que quiere investigar y hacer una película aquí en el barrio”. Intenté explicar mis propósitos y enseguida me pidieron que capture

imágenes de una rifa que estaban por realizar. La idea de recolectar testimonios sobre el nacimiento del barrio y realizar colectivamente una película despertó el interés de todos. “Nosotros ya teníamos una idea similar. Lo que nos falta es recuento histórico de transmitir. Por ejemplo, la mayoría de los compas son menores. Y también saber sobre las cosas ya más técnicas”, afirmó Tapia (Cuadernos de campo, 22 enero 2017).

De allí en adelante, visité el barrio y principalmente la Casa Atuk casi todas las semanas durante un año y medio. El objetivo inicial de estas visitas fue robustecer mi relación con mis interlocutores, al tiempo que realizaba observación participante mediada por una cámara de video y entrevistas para recolectar información preliminar sobre el nacimiento del barrio y la relevancia del entorno en la vida de los jóvenes de la Casa Atuk.

Algunas de estas visitas resultaron en un [video](#)²⁸ titulado *Mirada sobre La Casa Atug*, realizado a modo de ejercicio, es decir sin ningún tipo de pretensiones académicas y mucho menos estéticas. Este trabajo reúne lo explorado hasta el momento en relación con el proceso histórico del barrio y la gestión cultural de mis interlocutores. Al revisar el material, surgieron como temas principales la permanente transformación del espacio, los problemas del barrio y las formas en que la Casa Atuk trabaja para aliviarlos.

Antes sabíamos estar jugando. Ya no es lo mismo. Ahora se dedican más a estar fumando y esas cosas. Ahorita más lo que se habla es de los robos y toda la nota. Desde guaguas están en eso, hasta ahora. Y ver cómo van creciendo poco a poco, con esa mente de querer ser así. No pues, es algo raro. Por eso tenemos que sacar fuerzas y ayudarles a todos los niños a que sigan adelante, a que tengan una mente positiva, que tengan un futuro bien organizado y no estar con malos ánimos y malas amistades, ¿me entienden? (Brillite S., fragmento del video *Mirada sobre la Casa Atug*, 2017).

A partir de la realización del mencionado video, me solicitaron filmar o fotografiar los eventos de la Casa Atuk y el barrio, rol que cumplí siempre que me fue posible. El papel de la cámara como centro de la relación que empezaba con la comunidad es fundamental, pues me permitió establecer, entre las primeras aproximaciones y la producción del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*, un vínculo genuino con ciertos miembros de la Casa Atuk y el Gobierno Barrial, en el que siempre resaltó el diálogo permanente sobre el resultado de las filmaciones que yo hacía.

²⁸ *Mirada sobre La Casa Atug - Atucucho* <https://www.youtube.com/watch?v=Grkz3gacvpY>

Pese a que mi trabajo en el territorio aún no era del todo claro, se empezaba a formar una relación mediada en primera instancia por la cámara y luego por los objetivos comunes que aparecieron durante el período de investigación, principalmente la producción del cortometraje. La combinación entre la experimentación metodológica y una relación con la comunidad que no siempre compartía los mismos tiempos que mi proyecto académico, resultaron en un ambiente de incertidumbre, al que desde un inicio procuré acercarme mediante técnicas etnográficas elementales, que conforman, para efectos del presente trabajo, el germen de un método cualitativo que se construyó sobre la marcha.

Durante casi un año de investigación conversamos con Marcelo y Ramiro Jácome, miembros de la Casa Atuk, sobre lo que produciríamos juntos y acordamos que se realizarían talleres de cine para que los participantes tuvieran la oportunidad de aprender a producir videos. Mi intención inicial, en ese sentido, era realizar un mediodmetraje que utilice algunas escenas realizadas en el marco de los talleres, en yuxtaposición con tomas del tras-cámaras y la cotidianidad del barrio. De esta manera podría inscribir mi trabajo dentro de la línea empezada por Jean Rouch para ilustrar en pantalla aspectos fundamentales de una cultura en relación a cierto momento histórico o temática social, y también podría obtener participación sin perder la concentración dentro de una producción con tiempo y recursos bastante limitados.

Toman especial relevancia para la construcción de *Atucucho 1988: hecho a mano*, aquellas producciones de Rouch que utilizaron la ficción basada en distintos grados de compromiso con la investigación etnográfica a la que representan, que luego fueron conocidas como etnoficciones, (Stoller 1992, 143; Sjöberg 2008, 230). Más allá de las posibilidades teóricas que los debates antropológicos alrededor de la *etnograficidad* de las etnoficciones pueden aportar a esta investigación, trabajar con ficción representaba una oportunidad para resaltar aspectos importantes sobre la producción de expresiones artísticas y culturales, y su posible efecto en la comunidad, en lugar de intentar retratarlo todo en un documental de observación. Una ficción, además, permitiría más control sobre la puesta en práctica de la creación audiovisual en sus distintas áreas y etapas, como se describe más adelante. Finalmente, una ficción facilitaría la participación de los vecinos tanto en la construcción narrativa respecto a la memoria, como en el diseño de producción y en las actuaciones.

3.1.1 Del *cinéma vérité* a las etnoficciones: Jean Rouch

Los filmes de Rouch toman especial influencia de dos realizadores cuyas obras de la década de 1920—cuando el lenguaje cinematográfico aún atravesaba una etapa de plena experimentación—terminaron por sentar las bases del cine documental como lo conocemos ahora: Robert Flaherty (*Nanook del norte*, 1922) y Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, 1929), respectivamente, incorporan el montaje como elemento central de la narrativa documental, aunque lo hacen de manera distinta: mientras Flaherty emplea la *voz en off* para orientar la narrativa, Vertov se apoya exclusivamente en las imágenes y su posterior integración (Ardévol 1994, 89). Cuando Rouch toma estos elementos y aprovecha la posibilidad que se presenta en los 60 para grabar sonido en sincronía con imágenes, surge un nuevo movimiento, el *cinéma vérité*, que llama la atención de académicos y cineastas (Ruby 2000, 12).

El *cinéma vérité* concibe a la cámara como capaz de provocar un *cine-trance* “en el que los sujetos revelan su cultura” (Ruby 2000, 12), pero principalmente incorpora en el filme a la relación entre el realizador y sus protagonistas. De esta manera la agencia del primero se manifiesta y se abre una posibilidad para la participación expresa por parte de los sujetos. El peso de las obras de Vertov y Flaherty es, por lo tanto, fundamental para la propuesta cinematográfica de antropología compartida desarrollada por Rouch. En palabras de Ardévol:

La obra de Vertov y sus planteamientos teóricos sobre el cine introducen en el *cinéma vérité* y en el campo del cine etnográfico, la misma reflexión sobre el cine como medio de comunicación y como instrumento de conocimiento [...] El *cinéma vérité* toma de Vertov sus técnicas de observación, su concepción de filmación espontánea y la ausencia de un guión previo. Flaherty aporta al *cinéma vérité* el proceso de producción; esto es, el contacto con los sujetos filmados, exponerlos al propio material obtenido para provocar nuevas respuestas, la interacción abierta y creativa entre sujetos y realizador [...] Rouch considera de Flaherty su idea de “mettre en scène la réalité”, la actuación de la realidad y su colaboración con *Nanook* como el origen de la cámara participante. En su relación con la cámara, Rouch proyecta la dialéctica del trabajo etnográfico: observar-participar, acción-reacción, descripción-interpretación, conocimiento-comunicación. En cambio, toma de Vertov su reflexión sobre el medio fílmico, su idea de que el cine es distinto de la realidad en vivo y de que la cámara no es un ojo humano. Para Rouch, el cine construye su verdad: una verdad cinematográfica (Ardévol 1994, 90).

La aproximación de Rouch apunta al cine como un *provocador* y no solamente como un observador pasivo, donde los dramas sociales son creados por el propio realizador (Ruby

2000, 247). En ese sentido, integra la narrativa de ficción a sus películas y hace uso de tratamientos más bien documentales para retratar, generalmente en una sola toma, improvisaciones *in situ*. Pese a que otros cineastas, también influenciados por Flaherty, usaron técnicas similares con actores no-profesionales, Sjöberg (2006) señala las siguientes particularidades, que caracterizan las etnoficciones de Rouch:

- Rouch era, además de cineasta, un antropólogo. Sus filmes de etnoficción toman como base un trabajo de campo etnográfico.
- Las producciones improvisadas convierten al proceso de filmación en un descubrimiento donde la cámara es un catalizador que provoca acciones relevantes.
- Actuaciones improvisadas en las que los protagonistas ponen en escena su propio conocimiento cultural frente a la cámara, al reflejar su experiencia a través del retrato de sueños y aspiraciones para revelar aspectos ocultos de su cultura.
- Los protagonistas tienen un rol activo en la producción al aportar con ideas, sugerencias y comentarios que pueden incluso aparecer en el filme. Rouch llama a este método participativo “antropología compartida”.

Su puesta en escena, actuaciones y guion hacen de *Atucucho 1988: hecho a mano* una ficción por excelencia, que no forma parte de la tradición del *cinéma vérité* ni de la etnoficción. No obstante, el modo de producción detrás del cortometraje entra en diálogo con varios elementos fundamentales del trabajo de Rouch: como muchos de sus documentales, *Atucucho 1988: hecho a mano* estuvo basado en una investigación etnohistórica que, a su vez, conjugó la misma producción empleando elementos del cine de ficción. Dentro de ésta, la improvisación en sus distintas etapas, delante y detrás de la cámara, permitió “penetrar la realidad” de una manera antagónica a las convenciones tradicionales del filme etnográfico (Mathew 2014, 19), pero beneficiosa tanto para la presente investigación como para el proceso de la Casa Atuk, del Gobierno Barrial y de los vecinos involucrados.

Mediante un trabajo basado en la práctica audiovisual, Johannes Sjöberg (2006) investigó las etnoficciones de Rouch para explorar el potencial etnográfico de la ficción improvisada combinada con observación participante, para lo que primero realizó un documental etnográfico dentro de la cultura transgénero de São Paulo e inmediatamente produjo una etnoficción con dos de sus interlocutores y así comparar sus productos para entender los posibles alcances de la etnoficción. Sjöberg concluye que la práctica creativa fue la conductora de su investigación, y se suma a los planteamientos de David Gaunlett (2007)

sobre la creación visual combinada con reflexividad en el proceso, como camino a seguir en la búsqueda de un método alternativo de investigación (Sjöberg 2008, 240).

El documental etnográfico que Sjöberg realizó en São Paulo, facilitó su acercamiento a dos personas transexuales, Fabia y Bibi. Esta relación resultó crucial al realizar una etnoficción; además, le permitió ganar acceso a la comunidad local transgénero. De modo similar, mi cercanía con la familia Jácome y el subsecuente apoyo del GBA determinaron mi acceso como investigador en el barrio de Atucucho. La intimidad que surgió con quienes participaron en la preproducción del cortometraje posibilitó una exploración más profunda, favorable para examinar aspectos generales del barrio y su tejido social.

Investigar los inicios del barrio, por ser un tema relevante dentro de la agenda del proceso cultural impulsado desde la Casa Atuk—hecho que, además, legitimó mi labor en el barrio—tendría una doble utilidad para el proceso: la producción de material testimonial en torno a la memoria del barrio, por un lado y, por otro, la posibilidad de utilizar aquel material para retomar las emisiones de Radio Atuk, una radio en línea inicialmente impulsada por la Casa Atuk, que en el momento no estaba funcionando. Asimismo, los relatos conformarían la base para realizar una ficción audiovisual basada en los hechos que narran.

3.1.2 Cine comunitario, alternativo, popular, medios indígenas y *video-minga*

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 manejó recursos o movió dinero en efectivo de manera directa y su despliegue se configuró sobre la marcha, desde el momento en que la idea fue concebida, hasta que el cortometraje se estrenó en el barrio. Junto con las herramientas de la etnoficción anteriormente expuestas, me apoyaré en dos categorías para descomponer el modo de producción de *Atucucho 1988: hecho a mano*,: 1) el cine indígena y los medios indígenas, estudiado desde una perspectiva antropológica; y 2) las discusiones sobre *cine comunitario*, cuyas aproximaciones se han dado principalmente desde la comunicación—bajo el paraguas de la *comunicación alternativa* o a secas, como cine comunitario—, una perspectiva que toma conceptos y metodologías de los estudios culturales (Aguilera y Polanco 2011, 46-47).

Las producciones audiovisuales realizadas en contextos no profesionales y sin un vínculo con los canales de distribución de arte y comunicación dominantes, generalmente han sido asociadas a las luchas populares y otros activismos, y han tomado distintos nombres en Latinoamérica, siendo en este caso *cine comunitario* la etiqueta más adecuada, debido a que los principales abordajes que enmarcan este texto la utilizan y por su especificidad hacia el medio audiovisual.²⁹

Desde su concepción, el modo de producción audiovisual 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 cinematográficas,³⁰ busca integrar a los vecinos para contar su propia historia. En ese sentido, se propone un distanciamiento de la lectura del audiovisual como texto y así resaltar el relieve del proceso sobre el producto.

De acuerdo con Alfonso Gumucio—compilador de un titánico trabajo donde se identifican varias experiencias de *cine comunitario* en la América Latina y el Caribe para establecer una suerte de cartografía, que además de diagnosticar el estado de las producciones expuestas, abre las puertas para visualizarlas y analizarlas en profundidad—, lo que inscribe a una producción en esta categoría, por encima de la presencia o no de un trabajo colectivo, es la idea de la comunicación como mecanismo de reivindicación (Gumucio 2014). Así pues, producto de las preocupaciones de quienes participaron en el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*, éste puede ser inscrito dentro de la categoría de *producción audiovisual comunitaria*, o cine comunitario.

Pese a que el audiovisual colectivo y popular, como también se puede etiquetar al *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, 20).

²⁹ Asimismo, cine comunitario es una denominación que, como todas, adquiere en su uso ciertas asociaciones que deben ser problematizadas, algo que será abordado brevemente más adelante en el texto.

³⁰ *Atucucho 1988* no considera al 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).

Por encima de las expresiones culturales e identitarias, retomando a Gumucio, la “voluntad de reivindicar el derecho a la comunicación” que engloba a las experiencias de creación audiovisual colectiva en Latinoamérica (Gumucio 2014, 15) nace de una necesidad de una comunidad por visibilizarse, o lo que es lo mismo, la necesidad de incorporarse en un sistema. Ahora bien, si consideramos nuevamente la noción de Rancière sobre la política como la lucha de un grupo no reconocido por alcanzar reconocimiento en el orden establecido (Rancière 2011, 218-219), como se señala en el primer capítulo de este trabajo, tanto Gumucio et al. como Molfetta sugieren que el audiovisual comunitario es un cine fundamentalmente político, independientemente del producto que de éste resulte.

Estudios sobre *cine comunitario* como el de Gumucio (2014) en el que discute el tema y examina varias iniciativas a nivel latinoamericano, o el de Andrea Molfetta, que analiza el cine comunitario en Argentina (2018), y en cierta medida el trabajo de Christian León desde Ecuador, (2010) y Polanco y Aguilera desde Colombia (2011), resultan muy útiles para el mapeo, la identificación, descripción y debate en torno a las experiencias o productos audiovisuales que incorporan. Sin embargo, no responden a un proceso de observación participante e inmersión en contexto que permite reflexionar sobre aspectos socioculturales más profundos de cada experiencia citada en sus trabajos. En palabras del propio Gumucio sobre la investigación que logra compilar:

La información sobre los modos de producción audiovisuales de los grupos comunitarios reseñados en el curso de esta investigación es precaria, porque hubiera sido necesario desarrollar estudios de caso in situ, para lograr, a través de la observación, una mejor comprensión de los procesos de organización que derivan en los colectivos de producción, y para analizar las características que hacen del audiovisual comunitario algo diferente del cine profesional, suponiendo que lo sea. Las indicaciones que ofrece la investigación no permiten una valoración a profundidad (Gumucio 2014, 56).

Desde la antropología, por otro lado, también se ha estudiado la apropiación de los medios de producción mediática por parte de individuos no profesionales y en contextos alejados de la lógica comercial, informativa o narrativa predominante. Se llamó a estos emprendimientos medios indígenas (*indigenous media*)—categoría que, de acuerdo al caso, también contiene a las de *cine y video indígena*—y se los estudió 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 otros realizan de ellos (MacDougall 2006,218). Dicho de otro modo, las discusiones antropológicas suelen emplear el término *medios indígenas* para

referirse a las expresiones mediáticas ideadas y producidas en contextos indígenas (nativos) en todo el mundo; sin embargo, debido a la posibilidad de incluir en el mismo análisis a producciones urbanas y populares realizadas en cualquier parte del mundo, la categoría de *medios indígenas*—y sus vertientes, el *cine* y *video indígena*—resultaría insuficiente.

De acuerdo a las ideas anteriores, las discusiones antropológicas alrededor de los medios indígenas pueden abarcar también a la producción mediática realizada por sujetos subalternos. En su ensayo de 1985, titulado “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, Gayatri Spivak advierte las formas en que el silenciamiento estructural del sujeto subalterno, que incluye a todos los individuos y grupos en una posición social inferior a la dominante dentro de cierta sociedad, imposibilitan la existencia de un razonamiento y un lenguaje que sea al mismo tiempo propio y occidental (Spivak 2003). De este modo, se puede trazar un camino entre los *medios indígenas* y el llamado *cine comunitario*, realizado por grupos subalternos que no son necesariamente indígenas y pueden tomar lugar en contextos urbano-periféricos, como es el caso de Atucucho.

A partir del trabajo de Jean Rouch, se desata una merma del documental etnográfico-observacional como centro del audiovisual dentro de la antropología. Los medios indígenas tomaron protagonismo como uno de los principales asuntos de interés para los antropólogos de la comunicación visual (Marcus y Fischer 1986; Barclay 1990; Boellstorff 2008; Ginsburg 2008; Turner 1995; Wilson y Stewart 2008; MacDougall 2006; por nombrar algunos).

A partir de los años 80s, en la medida en que las herramientas para producir cine se hacen disponibles para el usuario amateur, minorías étnicas y grupos sociales hacen uso de éstas para hacer frente a las corrientes hegemónicas que, hasta entonces, tenían control absoluto sobre la representación de su realidad (Ginsburg 2008). Entre estas minorías se encuentran, además de las poblaciones indígenas, cuyas producciones audiovisuales son, por lo general, alejadas de las ciudades, aquellas producciones de las periferias urbanas, de las barriadas y de los centros de pobreza.

En el núcleo del abordaje antropológico de las producciones mediáticas subalternas, se encuentra el “reconocimiento que la toma de nuevas tecnologías mediáticas por los productores nativos muchas veces fue motivado—al menos inicialmente—por un deseo de “responder” a estructuras de poder que han borrado o distorsionado los intereses y realidades indígenas” (Ginsburg en Banks y Ruby, eds. 2011, 240). Allí se traza, por lo tanto, una importante paralela con la forma de observar estas producciones por el denominado *cine comunitario*, dejando claro que nos encontramos ante dos modos conceptuales para abordar

una lógica distinta—*otra* lógica—de producción mediática, en la que prevalece la conquista del derecho a la enunciación y toma de posesión de la representación de una cultura propia.

Pese a que la tecnología tarda un poco más en hacerse disponible en Ecuador, en especial para aquellos sin mucho poder adquisitivo, lo que incluye a los grupos subalternos, existen experiencias de producción audiovisual comunitaria desde los años 70, impulsadas por organizaciones políticas y por la iglesia católica.³¹ Sin embargo, no es sino hasta finales del siglo XX cuando se populariza en el mundo la producción audiovisual para alcanzar “objetivos tradicionales de cambio social de amplia base a través de políticas de identidad y representación” (Marcus, citado en Ginsburg 2008, 8). Estos intentos, acuñados por George Marcus (1996) como “imaginario activista”, derivan en lo que Ginsburg llama “activismo cultural”, dando un salto para resaltar la agencia sociocultural y política que los grupos incorporan en sus procesos de empoderamiento mediático.

El activismo cultural dentro de estas producciones se manifiesta en el “sentido entrelazado de la agencia política y la intervención cultural que la gente hace en esos esfuerzos, parte de un espectro de prácticas de meditación autoconsciente y movilización cultural más general, que tomó una forma y velocidad particular a partir del final del siglo xx” (Ginsburg en Banks y Ruby eds. 2011, 240), cuando herramientas de producción mediática, en especial el audiovisual, se hacen disponibles en las comunidades con una facilidad nunca antes vista. Una de las esferas de la sociedad sobre la cual recae la influencia social de este modo de producción audiovisual es la ciudad y su derecho a ella.

Los medios indígenas han sido usualmente un lugar para la participación activista por parte de antropólogos y estudiosos de la comunicación, porque ellos y los intelectuales indígenas han sido rápidos al ver una promesa política y las posibilidades autorales que el control de los medios de producción mediática por parte de grupos indígenas puede significar (Ginsburg 2008, 242).

Se considera, por lo tanto, que una producción como la del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*, puede ser motivo de una discusión antropológica. Su pequeña escala, los procedimientos y las motivaciones dentro del proceso la convierten en un ejemplo de producción audiovisual periférica, que sostiene una alternativa a los modos de producción

³¹ El cine indígena no debe ser confundido con el cine etnográfico, cuya tradición en el Ecuador es inaugurada por el sacerdote Carlos Crespi en 1926.

hegemónicos. Como una expresión de producción mediática subalterna el cortometraje “ocupa una cómoda posición de diferencia en suposiciones culturales sobre la estética y práctica de los medios” (Ginsburg 2008, 8).

La dinámica que se desarrolló en el rodaje de *Atucucho 1988* sirvió para acercar el proceso hacia lo comunitario. Tomando esto en cuenta, se propone realizar un salto desde el terreno de la *etnoficción*, los *medios indígenas* y el *cine comunitario*, hacia una noción que toma elementos de todas esas categorías analíticas pero que hace énfasis sobre las posibilidades comunitarias para construir: la minga. También se propone reemplazar la palabra cine con un término más coherente y contemporáneo, como el *video*. En consecuencia, a continuación se expone un marco descriptivo con los detalles y particularidades de la producción de *Atucucho 1988*, observadas a posteriori bajo la óptica de las categorías ya existentes para argumentar, hacia el final de este capítulo, sobre las posibilidades de una *video-minga*.

3.2 Preproducción en el acto: Pourquoi pas?

La única estructura que un filme necesita, de acuerdo con Jean Rouch, es un inicio, un cuerpo y un final. En sus etnoficciones, Rouch no utilizaba un guion; apenas disponía de un diseño preliminar concertado con los protagonistas, que servía como guía para acercarse a su objetivo narrativo, por más indeterminado que éste sea. La indistinción entre él, la cámara y sus alrededores, llevaban al cineasta a un estado al que nombró como cine-trance, por la semejanza con los rituales de posesión Songhay que estudió y filmó anteriormente. Además, inspirado en el movimiento surrealista de la década de los 20, Rouch llevó la improvisación a un nivel más profundo de lo que se puede apreciar en pantalla, por lo que en ocasiones se refería a su manera de hacer filmes con el mismo nombre que el barco de exploración polar donde trabajó su padre: *Pourquoi pas?* (Sjoberg 2008; Stoller 1992).

La preproducción de *Atucucho 1988* conforma el período desde que pusimos en marcha una idea, hasta que la transformamos en un guion y desarrollamos un plan para filmarla. Cada una de las decisiones allí tomadas fue atravesada por nuestra experimentación. Improvisamos para escribir la historia, conformar un equipo y un método de trabajo. A diferencia de las etnoficciones de Rouch, nunca fue nuestra intención improvisar y filmar, sino trabajar en conjunto para construir un guion cuyos diálogos luego serían improvisados. Una vez que se decidió retomar la radio y establecer como tema de las emisiones próximas a la memoria en torno a la fundación del barrio, realizamos una pesquisa testimonial en la que junto a Ramiro

Jácome, locutor principal de Radio Atuk, recorrí las calles en busca de los fundadores de Atucucho. Las entrevistas servirían para el programa de radio y también como base para el cortometraje que realizaríamos.

Luego de habilitar a Jácome para realizar entrevistas semiestructuradas con el objetivo de hacerlas en conjunto, utilicé como base los cuestionarios suministrados en ciertas *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, 138). Así pues, planteamos una serie de pautas y preguntas para cada entrevista.

La primera entrevista realizada a la cofundadora del barrio y trabajadora doméstica, Blanca Haro el 10 de mayo de 2017, sirvió para obtener datos preliminares y direccionar las siguientes entrevistas. Por la cercanía de ella al proceso de la Casa Atuk—Haro es la madre de Ramiro y Marcelo Jácome—, decidimos entrevistarla una vez más para la radio y el cortometraje. Además de su testimonio personal y una reseña sobre el desarrollo del barrio, obtuvimos una excelente orientación sobre los principales fundadores aún presentes en Atucucho, algunos de los cuales posteriormente accedieron a ser entrevistados.

Todas las entrevistas representaron una oportunidad para corroborar y confrontar la información que habíamos recibido hasta el momento. En Atucucho, como en muchos barrios de origen similar, por la naturaleza misma del proceso de producción de hábitat, es normal que surjan conflictos entre los habitantes. Pese a que dichos conflictos no son relevantes para este trabajo, cabe agregar que la entrevista con Haro, además de contener advertencias al respecto, nos direccionó desinteresadamente hacia algunos de los primeros habitantes del barrio que no comparten las mismas ideas que el actual Gobierno Barrial, nuestro único apoyo institucional de cara a la producción del cortometraje.

Las entrevistas continuaron con los señores Lucrecia Granda y Manuel Muñoz, una pareja de *ex-huasipungueros*³² que nos recibió en su casa, la más antigua del barrio, por ser anterior a la ocupación del territorio. Continuamos con Carlos Quishpe, cofundador del barrio, ex-dirigente y colaborador cercano de Segundo Aguilar durante la ocupación. Luego entrevistamos a César Pozo, un licenciado que impulsó la creación de la escuela nocturna del

³² Un huasipungo es una parcela de tierra que los terratenientes en ciertas zonas rurales de la serranía ecuatoriana cedían a los indígenas locales a cambio de su trabajo. Un ejemplo de la dinámica de explotación que vivían los habitantes de aquellas parcelas, también conocidos como *huasipungueros*, es retratado en la novela *Huasipungo*, publicada por Jorge Icaza en 1934.

barrio; Rosalía Ganashapa, cofundadora y autora del himno a Atucucho; y finalmente, Rosa Castellanos y Carlos Granda, cofundadores, ex-dirigentes barriales, también cercanos a Aguilar y abuelos de Charlie Granda, coguionista y actor del cortometraje.

Durante las entrevistas, la presencia de Ramiro tuvo un efecto apaciguador entre los presentes. En una sola ocasión no logramos concretar una entrevista, se trataba de Manuel L., un cofundador, ex-dirigente y actor clave en el desarrollo del barrio. Luego de solicitar un documento de identidad y expresar sospecha sobre los motivos investigativos y narrativos de la entrevista, accedió a programarla. Aún así, la entrevista nunca sucedió y marcó un momento en el que caímos en cuenta de que ya habíamos conseguido y confrontado varios relatos de la fundación del barrio, por lo que pasamos a reflexionar sobre una entrevista con Segundo Aguilar—el traficante de tierras que lideró la ocupación del territorio—para cerrar la temporada radial y la investigación ante el desarrollo del cortometraje.

Luego de buscar durante un año, conseguí hallar a Aguilar, quien vía telefónica accedió a ser entrevistado, aunque no acordamos lugar y fecha. Más adelante, en el marco de los talleres de guion, al comunicar esta posibilidad, algunos de los integrantes se manifestaron interesados en asistir al encuentro, mientras que una menor cantidad se opuso a realizar la entrevista. Luego de un corto debate, el grupo acordó no realizar la entrevista, una decisión que en ese momento apoyé; pues de ese modo el cortometraje estaría basado exclusivamente en testimonios de los propios habitantes de Atucucho y no de alguien que nunca perteneció a la comunidad, como Segundo Aguilar.

3.2.1 Talleres: ¿solamente una promesa o una posibilidad pedagógica?

Una vez realizadas las entrevistas, se organizaron dos talleres de formación básica en producción audiovisual: uno de guion y uno de producción. Aunque los talleres se desarrollaron sobre la marcha—únicamente con la premisa de desarrollar un cortometraje, cuyo tema central surgió de la necesidad en la comunidad por reapropiarse de la memoria y la representación—, éstos fueron planteados con una propuesta metodológica más bien libre, aunque no por ello sin principios pedagógicos rectores y una base de contenidos.

Con la ayuda de Felipe Mena, cineasta especializado en guion y producción de ficción, planificamos dos talleres, ocupando precisamente cada una de esas áreas. Mi meta era desarrollar una dinámica horizontal entre todos los presentes, es decir trabajar por una relación entre sujetos sociales que, más allá de capacitar, permita una colaboración que nos

acerque a una “síntesis cultural” para lograr una relación pedagógica en la que todos los participantes se liberan en comunión: una acción dialógica que trasciende del método, que utiliza las bases culturales como un acto creador para hacer posible la reivindicación de otras versiones del mundo (Freire 1976). Solamente mediante tal dinámica, sería posible facilitar el incremento de participación en la creación de un cortometraje.

La capacitación universitaria o en escuelas de cine suele estar orientada a producciones industriales, “destinadas a los circuitos comerciales de difusión, por lo cual no es adecuada a las necesidades específicas de formación de los grupos comunitarios” (Gumucio 2014, 56). Es por ello que se concibió la formación como una acción cultural liberadora que a la vez toma en cuenta el contexto y las exigencias específicas del quehacer cinematográfico. Dicho de otro modo, y siguiendo la línea de Paulo Freire, buscamos actuar en conjunto con la comunidad y utilizar la creación audiovisual para fomentar un diálogo.

Los “modelos de capacitación para el audiovisual comunitario suelen ser diseñados de una manera que no se hace tanto énfasis en los aspectos técnicos, como en los contenidos de una plataforma política y cultural” (Gumucio 2014, 55). Considerando que el cortometraje es en sí parte de una plataforma de este tipo preexistente en Atucucho, que cuenta con intenciones y preocupaciones claras, los talleres se concentraron en aspectos técnicos y narrativos de la producción audiovisual, tomando en cuenta, además, las limitaciones técnicas, económicas y de tiempo para lograr el mejor resultado posible.

Tanto para abordar la construcción de los talleres como la realización del cortometraje, se interpretó el dispositivo audiovisual como una herramienta apta para impulsar procesos como el de la Casa Atuk y el GBA, pero también para realizar una aproximación antropológica que experimente con una forma de la producción audiovisual, en este caso inducida, pero no por eso carente de procesos de aprendizaje diversos y complejos, que hacen de éste un espacio distinto al del audiovisual legitimado (Molfetta 2018, 36).

Así pues, el abordaje pedagógico consideraba que la tarea de los facilitadores no radicaba en transmitir el conocimiento, menos aún a través del acto de la explicación. En esta línea, la obra *El Maestro Ignorante* de Jacques Rancière (2010) resalta que los estudiantes son capaces de comprender por su propia cuenta y por lo tanto se puede prescindir del maestro. Es por ello que actualmente existe un sinnúmero de expresiones audiovisuales autodidactas alrededor del mundo. La base de los talleres fue, entonces, la voluntad, pues ésta actúa como catalizadora de capacidades internas y por esa razón, al combinarla con conocimientos técnicos y exploración, se haría posible levantar los cimientos del aprendizaje íntegro. De este modo, el

aprendizaje y el proceso creativo se convertirían en una opción viable para facilitadores y participantes.

Se anunciaron dos talleres en las instalaciones de Casa Atuk y el Gobierno Barrial, así como en sus respectivos canales digitales. El proceso de creación colectiva inició con un taller de guion, en el que se escribiría colectivamente la historia a ser narrada en el cortometraje; seguido un taller de producción, donde se repasarían técnicas audiovisuales básicas para planificar el rodaje y plantear un modo de producción cinematográfica acorde a las dinámicas construidas dentro del grupo.

3.2.2 Improvisar para imaginar en un taller de guion

Luego de revisar las entrevistas sobre el nacimiento del barrio para rastrear temas y basar en ellas la redacción de un guion cinematográfico, surgieron eventos recurrentes, mencionados en varios de los relatos. Entre ellos destacan: el momento en que cada narrador tomó la decisión de participar en la ocupación del territorio; la llegada; la relación con Segundo Aguilar; las primeras mingas; la tala de árboles; la obtención de agua y electricidad. Las grabaciones fueron cortadas y clasificadas por temas, con el fin de utilizarlas como base para escribir el libreto en conjunto, en el marco del taller. Este taller se realizó dos veces por semana durante cinco semanas entre enero y febrero de 2018, en jornadas cortas de dos horas entre semana, y sesiones de 6 horas, almuerzo incluido, los sábados. Durante la primera semana repasamos los aspectos básicos del lenguaje audiovisual para luego concentrarnos en el arte del guion. El primer acercamiento fue la lectura colectiva de fragmentos de guiones, un ejercicio que se complementó al comparar el texto con su resultado en pantalla.

Las siguientes dos semanas fueron dedicadas a la realización de ejercicios de escritura y lectura colectiva para profundizar en la premisa de la historia que contaríamos, que era el nacimiento del barrio. Los ejercicios consistieron en la construcción de argumentos dramáticos de diez líneas sobre los eventos de 1988, y fueron leídos en voz alta para luego ser comentados por el grupo. La repetición en la que esta práctica se basó tenía el objetivo de plantear personajes preliminares, establecer su búsqueda, sus problemas dentro de ella y llegar al fin de la historia.

Foto 3.2 Blanca Haro se dirige al grupo durante uno de los talleres de guion



Foto del autor

Debido a que nuestros tiempos eran limitados y el entusiasmo por contar la historia era más grande de lo que podíamos abarcar, Felipe Mena y yo decidimos simplificar el esquema mediante la adopción de la estructura clásica de tres actos popularizada por Syd Field (1979) para la escritura de guiones cinematográficos. Cada participante, en su momento, buscó adicionar detalles a la historia; por esa razón, tomar una estructura dramática nos permitió delimitar la historia y concentrarnos en otros aspectos narrativos claves en el proceso de redacción del guion. En específico, la priorización de la descripción de imágenes por sobre los diálogos, lo que permite, ya en el ejercicio de la escritura, describir a las primeras y traducirlas en acciones descritas con palabras, hecho que facilitaría la posterior organización de una puesta en escena, tomando en cuenta de que se trata de un cortometraje de época.

Tras una breve revisión de las grabaciones y un largo debate, consensuamos los personajes que conformarían la historia, así como los tres actos, pensando también en que durante ejercicio de la escritura aquello podría cambiar. Las grabaciones de las entrevistas contaban extensos detalles sobre el nacimiento del barrio, un acontecimiento ya subjetivo de por sí, porque puede abarcar una sola noche—la de la llegada—, o bien, todos los eventos que

resultaron en la obstaculización de cualquier intento de desalojo y, por lo tanto, en la consolidación del barrio. Todos los participantes, en este punto, insistieron en contar más de lo que era para nosotros posible, por lo que definir dónde empezar y terminar la historia nos tomó una sesión completa.

El cortometraje empezaría por introducir las intenciones de Aguilar de utilizar a varias familias que buscaban una vivienda propia para ocupar el territorio y lucrar en el proceso. Terminaría, según lo acordado, en el arresto del traficante de tierras. El final sería un símbolo de que la verdadera lucha fue llevada a cabo por quienes buscaban habitar el territorio. Así pues, el siguiente paso sería examinar las grabaciones con más detenimiento, plantear personajes y empezar a redactar el guion.

Al escuchar los testimonios e iniciar un proceso de redacción en conjunto, el reto más grande fue el mismo: elegir entre los valiosos aportes testimoniales que utilizaríamos para construir una historia y contemplar una puesta en escena acorde con nuestras capacidades. Aquella elección necesariamente implica descartar ciertos detalles y eventos en favor de la narrativa, pese a su valor testimonial. Las distintas visiones sobre lo que debería contar el cortometraje fueron resueltas gracias a una mediación, que surgió al discutir los tres actos de la historia. El siguiente apunte ejemplifica la dinámica:

La primera vez que escuchamos unas grabaciones de Doña Lucrecia y de El Tufo, el taller se interesó mucho, pero interrumpieron demasiado para comentar y aumentar detalles sobre lo que decían los vecinos históricos. “Mi abuelita sí me ha hablado de eso”, decía el Charlie [Granda]. “La Mama Luca daba agua, pero pedía que le traigan cosas” agregaba la Sra. Blanquita, entre otras voces que opinaban [...] Fuimos escuchando pacientemente y pensando en incorporar cada relato al guion. Se decidió ahí que los personajes debían ser todos los de las grabaciones (Cuadernos de campo, 11 de febrero de 2018)

El reto de hacer un salto desde el relato de los fundadores hacia un formato narrativo de ficción determinó el futuro del proyecto. Se desarrolló especial tensión en torno a la complejidad del filme y su despliegue de producción. Aunque positiva, por la muestra de empoderamiento del proceso creativo, manifestada en las distintas opiniones de los asistentes al taller, la disputa por simplificar la historia demostró que todos tenían dificultad para dimensionar la magnitud de sus propios planteamientos. Tras debatir sin éxito el alcance narrativo del cortometraje, pusimos la producción en contexto, es decir que planteamos un par de escenas y calculamos todo lo que tendríamos que resolver para poder filmarlas. No del todo convencido, el grupo comenzó a reconocer la necesidad de excluir ciertos detalles, como

la subida de gente con antorchas para ocupar el territorio, la primera tubería y llave de agua del barrio, los altercados con la policía, entre otras.

La discusión por no meter en la historia tanto detalle fue intensa. Debido a que ella vivió aquello que queremos narrar, la Señora Blanquita [Blanca Haro] fue quien más se opuso a *machetear* la historia, pero luego, cuando ya empezamos a imaginarnos el corto y al mismo tiempo que nosotros estamos a cargo de filmarlo, todos pensaron más sobre lo que sería el rodaje (se ofrecieron accesorios y disfraces, se propusieron locaciones y el grupo entero empezó a pensar como un grupo de creadores audiovisuales) [...] En otras palabras, ese rato recién se dieron cuenta de todo lo que hacer cine implica (Cuadernos de campo, 17 de febrero 2018)

Aunque el final de la historia ya estaba decidido, no estaba claro cómo llegar allí ni quien impulsaría la narrativa, lo que resultó en una serie de dibujos inconexos. Con más claridad, sin embargo, el grupo se embarcó en su segundo intento por esbozar los personajes y los actos que conformarían la historia. La tensión que surgió del primer intento fue útil para ganar intimidad y compromiso con el proyecto.

Foto 3.3 Ramiro Jácome, Blanca Haro, Kevin A y la pizarra con la primera propuesta de personajes



Foto del autor

A partir de este momento y durante las dos últimas semanas de taller, surgió una metodología propia, en la que los ocho asistentes al taller se apropiaron del proceso definitivamente. Cada uno, incluyéndome, adoptó o le fue asignado el papel de uno de los personajes, en su mayoría fundadores del barrio cuyas entrevistas sirvieron como base de la narrativa. Luego de plantear escenas simplificadas, se procedió a improvisar dramatizaciones de las mismas mientras alguien *tipeaba* la acción en una computadora proyectada a la pared. Una vez terminada cada dramatización, ajustamos conjuntamente el lenguaje.

El proceso en el que los protagonistas de una ficción interpretan espontáneamente sus vidas y las de otros frente a la cámara ha sido bautizado dentro de las películas de etnoficción como *improvisación proyectiva* (Loizos 1993, 50-51). Pese a que en esta etapa de la producción de *Atucucho 1988: hecho a mano* no había todavía una cámara, las interpretaciones fueron registradas por escrito para construir, a partir de ellas, las escenas que luego serían grabadas. De esta manera, además de acceder a este recurso, central para asegurar la libertad del actor sobre su representación y por lo tanto para la investigación etnográfica (Sjöberg 2008, 236), pudimos asegurar un rodaje más organizado, tomando en cuenta que tendríamos tiempo limitado para realizarlo y que se perfilaba una historia más bien compleja en cuanto al despliegue de producción que demandaría.

La reproducción de los testimonios en alto parlante levantó la curiosidad del grupo. Los más jóvenes comparaban lo que escucharon con lo que habían escuchado de sus padres o abuelos, mientras que la única veterana del barrio, la señora Blanca Haro, refrescaba su memoria y elaboraba sobre ciertos aspectos de las grabaciones, como la tala de árboles, la relación con la policía y la adquisición de agua durante los primeros meses de permanencia en el asentamiento. Se fue forjando, bajo este esquema, un imaginario común sobre los orígenes del barrio entre los vecinos y vecinas presentes en el taller.

Foto 3.4 Pizarra con distintos aportes en la construcción de una historia estructurada en tres actos

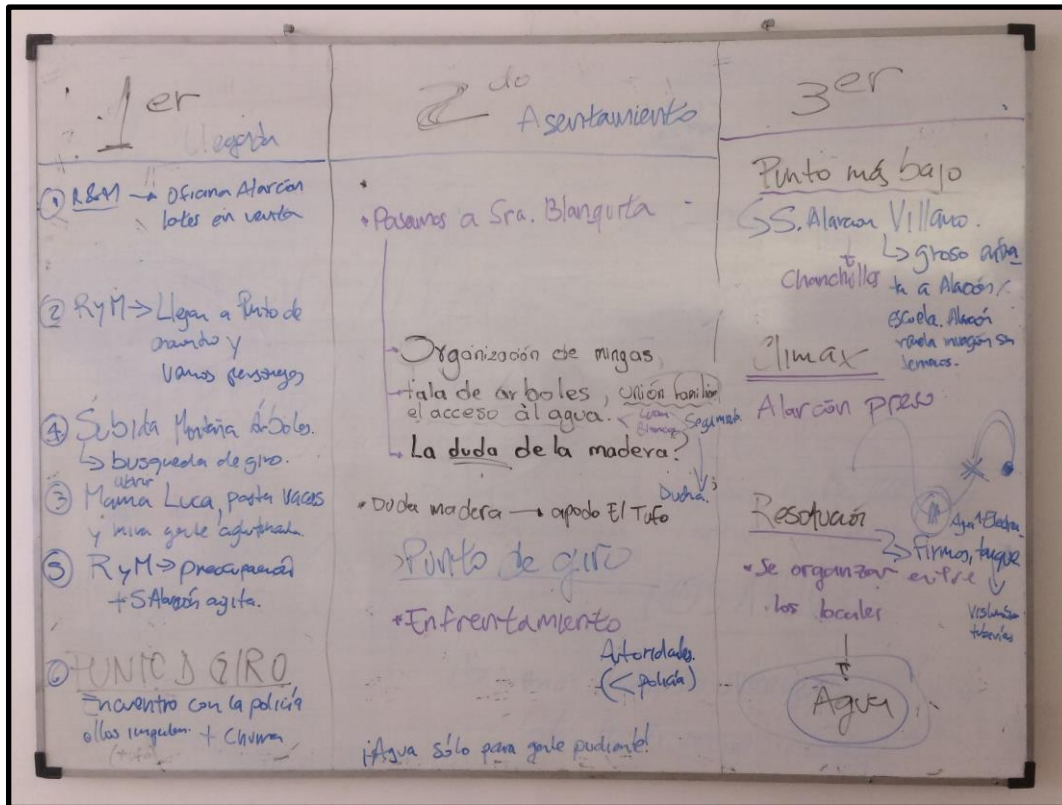


Foto el autor

Jean Rouch es el precursor de este tipo de prácticas dentro de la creación audiovisual. Generalmente fomentaba la improvisación relacionada a la investigación de campo y filmaba el proceso en una sola toma, de la misma manera que se filmaría un documental (Sjöberg 2008, 236). En *Atucucho 1988: hecho a mano*, sin embargo, las escenas fueron realizadas en distintos planos cinematográficos, pues la investigación partía de la necesidad de experimentar con el audiovisual para aprender a realizarlo, sin que aquello signifique desaprovechar la oratoria, interpretación y performance de los actores a la hora de desarrollar un guion.

Cabe agregar que uno de los aspectos decisivos que consensuamos fue el de dejar, en la versión final del guion, los diálogos abiertos para que los actores pudieran trabajar dentro de un umbral de improvisación durante el rodaje; pues además nunca planteamos tiempo para ensayar. De esta manera, además, el libreto no interferiría con la libre interpretación del

personaje a quien cada uno representaba—en seis de los ocho personajes, el actor conocía al sujeto verdadero.

Una vez finalizado el libreto, con las escenas interpretadas dentro del taller y trasladadas a un borrador en formato de guion audiovisual, edité el texto y presenté el borrador final a los integrantes del taller. Tras una última revisión ante el inicio del taller de producción, en el que planificaríamos el rodaje, dimos por finalizado el primer taller.

Figura 3.1 Fragmento del guion, escena 19; captura de pantalla

19. EXT. Lote de terreno - Día

Mateo limpiando el lote de terreno al lado de su casa. Un extraño cargando un gran costal ingresa al lote de Mateo.

DIÁLOGO MATEO - VECINO JACINTO

Le dice que ese es el terreno de él. Mantienen una confrontación que concluye en los dos participantes dándose cuenta de que el mismo terreno fue vendido dos veces.

El punto crítico de este taller fue la puesta en marcha de una práctica que se mantuvo en adelante: la mediación como vía para tomar decisiones. En un inicio fue por delimitar la historia, pero a partir de allí se estableció un tono y un estilo narrativo terminó por ser semejante al televisivo, debido a que es el formato audiovisual que más se consume entre los presentes. En el guion esto se puede apreciar gracias a los diálogos que impulsan la línea narrativa y el ritmo que éstos marcan (Véase figura 3.1).

La colectividad del libreto y la puesta en escena que se planteó fueron puestas a prueba con la visita de Álvaro Guzmán, cineasta, gestor cultural, militante y miembro de la organización Sol Poniente, quien además creó e inicialmente impulsó el programa Radio Atuk, junto a miembros de la Casa Atuk (antes conocidas respectivamente como Casa Atug y Radio Atug). El siguiente apunte describe el intento de Guzmán por modificar la puesta en escena por una más teatral. La posición de autoridad que los líderes de la Casa Atuk—Marcelo y Ramiro Jácome—habían otorgado a Guzmán no fue suficiente para persuadir al resto del grupo de modificar un trabajo en el que habían invertido ya bastante tiempo.

Último taller de guion-

Lamentablemente no pude registrar audio este día [...] cuando la empresa narrativa atravesó su prueba más grande. El plan era leer el guion y empezar a esbozar nuestra versión de un desglose de producción y uno de arte. Llegó el Álvaro de Sol Poniente. Su presencia era extraña, al inicio silenciosa pero con un aire de veeduría que se intensificaba con las miradas de los hermanos Jácome, que buscaban constantemente su aprobación. Las intenciones de Guzmán se hicieron claras cuando intervino y propuso que las cosas se hagan de una forma radicalmente distinta. Pidió leer el guion, [...] pidió integrar el equipo de dirección del proyecto y expuso que debía asegurarse de que el trabajo estuviese alineado a los objetivos de la de la Casa Atuk [...] Propuso hacer un documental sobre el proceso, que es precisamente lo que yo intento hacer. Hubo una negociación intensa en la que entre el Buñuel [Felipe Mena] y yo le explicamos, frente a todos, cómo se viene dando el proceso y yo reafirmé mi posición frente al trabajo en el barrio [...] Quizás es por miedo o por una reverencia excesiva, pero nunca he visto a los hermanos Jácome discrepar con los miembros de Sol Poniente [...] pues ellos son quienes les han acompañado y guiado en su proceso político y cultural. Así que se alinearon al Álvaro en esta disputa, que se convirtió en una suerte de *nosotros vs. ustedes* [...] En un instante de claridad el Buñuel [Felipe Mena] le preguntó al Álvaro cómo sabe él qué es lo que quiere y piensa la gente involucrada en el proyecto. Por ejemplo, dijo, qué piensas tú, Charlie, y le pasó la palabra. El Charlie [Granda] advirtió que su opinión será afilada, dijo que yo (Emilio Bermeo) fui muy claro el día que le conocí en la casa de sus abuelos, al explicarle que este es un proyecto de investigación y una parte del mismo es realizar un corto de ficción con quienes quisieran aprender y participar. Agregó que se sumó porque le interesa hacer el corto y pidió no perder más tiempo en la discusión para reanudar el taller. [...] La Señora Blanquita [Blanca Haro] intervino para sugerir que dejemos de darle vueltas al asunto [...] y manifestó que ella desea continuar haciendo el proyecto al que ella se sumó, siempre que se haga todo de manera transparente y se haga quedar bien al barrio. [...] Intervine una vez más y traté de explicar algunas cosas que dejarían todo más claro y evitarían que se vuelvan a dar discusiones como las que vimos hoy. Recordé a los presentes que yo estoy para guiar el proyecto narrativo y que la construcción del cortometraje es un proceso nuestro, de los que estábamos allí sentados, de ese grupo que ya había empezado un proyecto colectivo, del que ya eran los autores. Admití, además, que sentía nervios por producir un cortometraje en locaciones y no en un set, como lo sugería el Álvaro, pero eso es lo que se decidió en el taller. [...] Al resaltar que este cortometraje salió de las ideas y del trabajo del equipo que se había conformado luego de una convocatoria abierta, quise argumentar que se trata de un proyecto fundamentalmente comunal. La Señora Blanquita, el Charlie, el Buñuel, el Chichín y la Joa, cada uno brevemente, en su momento, se expresaron de acuerdo. De este modo se resolvió

continuar de la forma en que ya estaba planteado el corto (Cuadernos de campo, 4 de marzo de 2018).

Al terminar el debate, que duró un par de horas, nos tomamos un descanso en el que el grupo alivió las tensiones generadas y acordamos aprovechar el resto del día para continuar el trabajo planificado para la última sesión del taller. Una vez terminado el guion, el equipo se embarcó en una producción encuadrada por las restricciones de logística y de tiempo—factores naturales en un proyecto de este tipo, que nace de un proceso, en el que todos dependíamos de la voluntad de los compañeros y las decisiones se toman en conjunto, de la misma manera que en una minga. Tomando en cuenta que en la producción audiovisual se suele subordinar al guionista, y el carácter colectivo de *Atucucho 1988: hecho a mano* toma lugar especialmente en la creación del guion, resulta oportuno preguntarse, ¿quién es el narrador de una película? particularmente en un caso donde la creación de un guion y la dirección toman una forma distinta, en la que los guionistas actúan para escribir y luego lo vuelven a hacer frente a la cámara, como veremos en los siguientes apartados.

3.2.3 Talleres de preproducción

Con el guion listo, procedimos a realizar un taller de producción, en el que buscábamos planificar en conjunto el rodaje en todos sus aspectos. Además de la planificación de la puesta en escena, nos dividimos por departamentos a los que los presentes se adscribieron voluntariamente: dirección, arte, sonido y fotografía. Sin que eso signifique que todos dejaríamos de participar en el resto de departamentos, el objetivo de asignar funciones fue el de proponer un modo de trabajo comunitario organizado, considerando además que se trataba de un grupo comprometido, cuyos miembros expresaron interés en profundizar su aprendizaje sobre producción en general, pero también en establecer responsabilidades más específicas.

Es así que se buscó establecer un sistema de producción que permitiera a los participantes especializarse un poco más en aquellas áreas de su interés y así realizar mejores producciones a futuro, en las que el aprendizaje podría seguirse transmitiendo sin la presencia de agentes externos al barrio. En el planteamiento anterior se encuentra, precisamente, uno de los intereses de la comunidad por participar e impulsar el proyecto. Cabe agregar que, por encima de las limitaciones, una de nuestras metas principales fue evitar la merma en calidad de la producción para fortalecer la riqueza del proceso y hacer frente a la asociación que se suele hacer del cine comunitario—*video minga*—con productos técnica y estéticamente deficientes.

Con pleno conocimiento y deliberación de los acertados cuestionamientos que hacen del componente de formación un tema delicado dentro de este tipo de producciones (Gumucio 2014; Molfetta 2018; Turner 2002), apostamos por una modalidad en el taller de producción que permita a los asistentes acceder a conocimientos básicos de la producción audiovisual en cuanto a cinematografía, grabación de sonido, arte y producción, siguiendo una vez más la línea inspirada en Freire y Rancière que se aplicó en el primer taller. Las destrezas se desarrollarían sobre la marcha y además acordamos contar con personal capacitado y experimentado para acompañar el proceso y manejar los aspectos técnicos más complejos. Todo esto con la mira de despertar el interés y aprender mediante la práctica. Además estaríamos proponiendo una forma de producción distinta y propia—un ejercicio imposible de replicar con los mismos resultados, por su carácter improvisacional—que considera a la práctica empírica como dispositivo indispensable para convertir a la comunidad en productora de cine, pero también que el cine es un esfuerzo puramente colectivo y que por lo tanto necesita organización.

Respecto a la formación de “cineastas comunitarios” entre las experiencias compiladas por Gumucio, existen a modo general, dos posturas: los que priorizan la capacitación antes de producir y, por otro lado, los que se oponen a hacer réplicas del cine industrial al repetir sus “patrones de producción y difusión” para proponer algo nuevo. Para éstos últimos, un poco de formación en el lenguaje audiovisual básico y manejo de instrumentos es suficiente; más que eso sería un exceso (Gumucio 2014, 54). Debido a la apuesta pedagógica y experimental planteada para los talleres y la producción de *Atucucho 1988: hecho a mano*, la obra se apega más a la segunda postura; pero al tratarse de una ficción, además, hace énfasis en la planificación de la producción. Es así que el taller de producción tuvo como premisa establecer de manera colectiva, haciendo uso de ciertas normas, una modalidad de producción propia. Por esta razón, en el taller de producción se repasaron únicamente temas básicos alrededor del lenguaje audiovisual y uso de las herramientas, bajo el argumento de que aquel tipo de conocimiento se adquiere en la práctica—y considerando, también, que vivimos una época de fácil acceso a tutoriales de toda índole.

Respecto a lo anterior, Gumucio sostiene que “con demasiada frecuencia las necesidades superan a la experiencia. Existe la noción muy arraigada de que la gente no necesita saber o tener un conocimiento profundo de la realización audiovisual porque basta el impulso y la necesidad de expresarse para generar ese tipo de producciones.” (Gumucio 2014, 55). En ese sentido, pese a que la realización audiovisual en *Atucucho 1988: hecho a mano* priorizó a la

experiencia, no se pudo profundizar sobre el uso de instrumentos del lenguaje cinematográfico, como es el uso de la cámara y el montaje, algo que será expuesto más adelante; por otro lado, la organización, concebida para propósitos del cortometraje como la planificación del rodaje, se convirtió en un tema de especial atención.

Así pues, el modelo de capacitación en este segundo taller priorizó la consciencia sobre el traslado del guion al territorio. Más específicamente, se elaboraron dentro del taller versiones propias de un desglose de producción, un plan de rodaje, una lista de planos, un desglose de arte, un plan logístico, de alimentos, transporte, *scouting*, y otros detalles de la producción de campo. De este modo, hizo sentido para el colectivo, luego de haber escrito el guion, hacer énfasis en aspectos técnicos, logísticos y narrativos que no se suele tomar en cuenta en los procesos de formación de cine comunitario y que resultan tan o más significativos que, por ejemplo, la destreza en el los comandos de una cámara o un micrófono.

El taller de producción finalizó con una idea relativamente clara sobre lo que sería el rodaje. Ante mis preocupaciones durante varias conversaciones con Blanca Haro sobre las posibilidades de terminar de rodar en el tiempo y con los recursos disponibles, ella generalmente indicaba que ella se encargaría personalmente de que se realice el cortometraje, y afirmaba que el entendimiento que resultó del taller, sobre los modos, lugares y fechas en que realizaríamos cada puesta en escena, era fundamental en esta producción: “Tenemos el trabajo ya organizado y sabemos de lo que se trata, entonces usted no se preocupe, Emilio, confíe en mí que aquí solucionamos”, afirmó en una ocasión.

El taller finalizó una semana antes de iniciar el rodaje. Debido a que no contábamos con equipos de filmación y todo el personal trabajaba a tiempo completo, se planificó filmar una minga real, donde realizamos además pruebas de cámara, seguida de una larga y congestionada jornada de cuatro días en el feriado de Semana Santa de 2018 y un fin de semana adicional para tomas más simples. El taller finalizó con la redacción de una carta en la que junto a los miembros del taller solicitamos el apoyo del Gobierno Barrial, que ya había sido verbalmente acordado con Luis Robles, presidente del barrio en el momento (ver anexo).

3.3 Tras-cámaras: crónicas y diálogos sobre la filmación de *Atucucho 1988*

Vecinos y vecinas, muy buenas tardes a todos y todas, que se han dado cita el día de hoy. Lo principal es poder seguirnos viendo y construir un barrio distinto y solidario. Lo que tratamos

de hacer como proceso organizativo y cultural es tratar de encontrar espacios que nos ayuden a fomentar el arte, la cultura y el bienestar de nuestros vecinos. Ese es nuestro objetivo principal [...] También dentro de este proceso cultural estamos creando y fomentando la película de Atucucho. Como pueden ver al frente están las cámaras con algunas tomas que les están haciendo. La idea de nosotros es poder transmitir la memoria histórica de la mayoría de gente que se encuentra aquí y que muchos jóvenes no la conocen y no saben cómo se creó nuestro barrio. No saben la lucha ni las necesidades que iniciaron este proceso. Entonces tenemos una primera intención de reconstruir fragmentos de los hechos para la película. Y para eso tenemos aquí a diferentes personas. Emilio Bermeo es quien está coordinando el proceso; tenemos a Ramiro Jácome también participando. Un aplauso para los compañeros. No sé si alguno de los dos quiere venir a explicar más detalles (Marcelo Jácome, Asamblea Barrial Atucucho, 10 de marzo de 2018, exteriores del GBA).

Foto 3.5 Marcelo Jácome invita a sus vecinos a participar de la filmación durante una asamblea barrial



Foto del autor

Previa la filmación del rodaje, con la producción ya planificada y pocos detalles por pulir, entre ellos la ayuda y participación de la comunidad general, se anunció el plan frente a aproximadamente 100 vecinos en una asamblea barrial pública. Entre otros asuntos—

principalmente el adoquinamiento de algunas calles y la convocatoria a una minga para limpiar el bosque del sector llamado Corazón de Jesús—, se comunicaron las fechas de filmación del cortometraje, las locaciones y el modo de trabajo empleado hasta el momento. El objetivo, además de describir las intenciones del proyecto para quienes no lo conocían, era el de invitar a los vecinos a participar de la filmación, que empezaría por capturar imágenes de la minga real en Corazón de Jesús y continuaría en el feriado de Semana Santa.

La minga se efectuó exitosamente. Además de limpiar el terreno, se realizó una primera prueba de cámara y se aprovechó para construir las primeras réplicas de las chozas en las que los fundadores del barrio pasaron la noche al llegar al territorio. Esto puso en evidencia el efecto recuperador de la memoria y el potencial de la producción audiovisual para fomentar el diálogo intergeneracional. Durante la minga, además de limpiar la ladera, las señoras del sector aprovecharon para recordar su experiencia al llegar al barrio, ya sea junto a las familias fundadoras o después—el barrio creció mediante ocupaciones continuas—, cuando tuvieron que empezar por construir una pequeña choza para refugiarse. Al descansar y servirse un refrigerio, hubo un momento de reflexión, en el que intervinieron Marcelo Jácome, Blanca Haro y Margarita Vargas, en agradecimiento por la participación: “Yo les agradezco a nombre de Corazón de Jesús que hayan venido a hacer esta película del año 1988 la llegada acá [...] Que no sea la primera ni la última vez que vienen, las puertas están abiertas. ¡Viva Corazón de Jesús!” (Margarita Vargas, sector Corazón de Jesús, 18 de marzo de 2018).

La presencia del Gobierno Barrial y la producción del cortometraje estimularon un acercamiento de los moradores del sector; de allí el agradecimiento de la señora. Además, tres personas se pronunciaron respecto a uno de los problemas que motivaron la intervención en el lugar: el abuso de drogas y alcohol sobre dicha ladera. Razón por la que el lugar permanece muy sucio y goza de mala reputación.

3.3.1 Semana Santa 2018, 30 años después

El cortometraje se filmó en 6 días. Entre ellos la jornada más larga y en la que oficialmente se inauguró el rodaje 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. El ejercicio mismo de decidir sobre la producción, la performance y el arte (escenografía, props y utilería) del cortometraje se convirtieron en espacios de rememoración y de perspectiva sobre lo que el

cortometraje podría comunicar acerca del barrio. Aún así, se establecieron jerarquías similares a las del cine industrial a través de la división departamental planteada en el taller de producción. Luego de finalizar el primer día de rodaje, Luis Robles describió ante una cámara el estado de un equipo de producción que se estrenaba en una difícil escena nocturna y recordó lo que sucedió treinta años atrás:

Las personas que están atrás mío son las primeras 60 personas que representan a los vecinos, compañeros que decidieron hacer su primer campamento con miras a tener un lote de terreno, una casa. El primer día pues es el que estamos viviendo. El día de hoy, jueves santo, hace 30 años, cuando los dirigentes de ese entonces arrancaban con la gente de espíritu positivo, para que no nos demos un pie atrás y tengamos nuestra propia casa, nuestro propio terreno y a conquistarlo juntos. Eso es lo que se hizo el día de hoy y también en estas primeras escenas [...] Este rato ya todos se están retirando, producción, luces, estamos retirando lo último con la compañía de todos para bajar en conjunto y vamos a pernoctar en el Gobierno Barrial. Con el cansancio que tenemos yo creo que las baldosas se van a sentir suaves. Pero antes vamos a hacer una pequeña evaluación y comer la merienda que nos está esperando, y conversando será media noche que nos retiraremos a dormir. El equipo de apoyo estamos listos para mañana a las 5 de la mañana hacer cafecito para todos ustedes (Luis Robles³³ 2018, “tras cámaras” primer día de rodaje, 31 de marzo de 2018).

El Gobierno Barrial 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 Felix Frank, un profesional que vio en el proyecto una oportunidad de compartir sus conocimientos y exhibir su trabajo. En todo momento contó con la ayuda de un joven de la comunidad y dos asistentes externos. Algo similar ocurrió con el sonido, que fue grabado en un inicio por otro profesional, Álvaro Guzmán, pero luego pasó a manos de miembros de la comunidad. El departamento de arte estuvo dirigido por la vecina

³³ Luis Robles, presidente del Gobierno Barrial de Atucucho, colaboró en varios aspectos de la producción, incluyendo transporte, cocina y actuación.

Blanca Haro³⁴ junto a Ana Gaviria, diseñadora de modas, y varios colaboradores espontáneos que durante el rodaje tomaron el nombre de *comedidos*.

3.3.2 Director o facilitador

Pese a que el control creativo estuvo a cargo de un grupo de personas que figuran como realizadores en los créditos del cortometraje, para efectos de orden y mediación, 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 guion y el despliegue necesario para trasladarlo a la pantalla, necesitaríamos un responsable de la producción que tenga claro lo que el grupo busca, así como ciertos aspectos técnicos. Considerando además 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 continuidad imperativa 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 caracterizado por la participación permanente de la comunidad, que tomó lugar en sus constantes intervenciones y sugerencias, en especial sobre las locaciones, el arte y la dramaturgia. De allí que el uso del término facilitador resultaría más apropiado.

En una producción que trata de obedecer a una lógica colectiva, la figura del director pierde relevancia en comparación con su equivalente dentro del cine convencional. Por esa razón y por la naturaleza misma del proceso, la principal función del director—y de los productores—pasa a ser la mediación entre los distintos integrantes para articular esfuerzos y facilitar la toma colectiva de decisiones en representación, además de garantizar la materialización de lo que previamente fue una idea, o un guion. En esta y muchas otras experiencias, además de ser el facilitador, el director es el responsable final del proyecto.

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

³⁴ Blanca Haro se apropió del proceso desde los talleres e impuso orden a través de su carácter y su autoridad como cofundadora del barrio, por haber vivido aquello que el cortometraje intentaba representar. Además de presidir el departamento de arte, figura como cogionista y coproductora del cortometraje.

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, 14).

Como afirma Molfetta, no existe un *cine comunitario* puro, es decir que no se puede hablar de una práctica inherentemente comunitaria. Sin embargo, se puede afirmar que de una u otra forma este tipo de producciones rompen el esquema jerárquico del modelo industrial de producción audiovisual. En efecto, en la producción de *Atucucho 1988* se dispuso de dicho esquema y se organizó al equipo en distintos departamentos, con fines organizativos y didácticos. De este modo se mantuvo el orden, pero al mismo tiempo la jerarquía fue abatida por la participación de todos en las distintas áreas: arte, producción de campo, dirección de actores, foto, sonido. Durante el rodaje, este aspecto fue señalado por Felipe Mena al describir con un poco de humor la dinámica del equipo: “A ratos estamos como un partido de fútbol de niños, en el que todos corren detrás de la pelota, pero de alguna manera funciona”.

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 y tomar una decisión a partir de ellas. Las constantes sugerencias en cada escena 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.

3.3.3 Esto es como una minga

Atucucho 1988: hecho a mano 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 constante transformación generada por la improvisación tras-cámaras se impuso durante la producción y el cortometraje se convirtió en un fin común, lo que permitió a los participantes exhibir sus habilidades para solucionar problemas. Es así que 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.

Desde el primer día, el despliegue de 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 mayoritariamente en exteriores y tuvimos fuertes lluvias todos los días. Pero las inclemencias del tiempo obligaron a que se dé un giro en la producción: el plan de rodaje fue reinterpretado por los asistentes al taller, que lo adaptaron a la situación.

Blanca Haro aseguraba reiteradamente que estábamos haciendo una minga. “En las mingas siempre hay una meta y nuestra meta es sacar la película. Usted no ha estado en mingas por eso no sabe y quiere que salga igualito como en esas hojas que tiene. Espere nomás, ya verá” (Blanca Haro 2018).³⁵ En efecto, el compromiso de los presentes fue más fuerte que las adversidades, y las soluciones creativas se convirtieron en pequeños estímulos para el equipo. El cine comunitario, afirma Molfetta, “cambia y transforma, especialmente en el plano micropolítico, la posibilidad de agenciar subjetividades antes enmudecidas” (Molfetta 2018, 434).

Foto 3.6 Actores y equipo técnico se preparan para filmar una escena.



Fotograma tomado del material audiovisual tras cámaras.

³⁵ Testimonio recuperado del material inédito del “tras cámaras” del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*.

Tomando en cuenta que la gran mayoría no teníamos experiencia en cine de ficción y no todos formaron parte de los talleres, la posibilidad de emprender una producción de tal magnitud parecía en ciertos momentos inalcanzable. De tal manera, la organización fue tomando forma y fue inevitable que se estableciera un orden donde cada persona tuvo que buscar dónde hacía falta ayuda, cosa que más allá de reproducir una serie de jerarquías reflejó el compromiso entre los colaboradores.

Para identificar los niveles de participación y compromiso, 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 a los profesionales que lideraron el sonido y la fotografía; en segundo lugar los actores secundarios, acompañantes, familiares o amigos de los protagonistas, que se sumaron en casi todo el rodaje de semana santa; finalmente quedan aquellos vecinos que por curiosidad se acercaban y terminaban ayudando, opinando o apareciendo en el cortometraje.

3.3.4 Cámara grabando, sonido grabando, cuadro, ¡acción!

Si bien existía un guion, éste fue construido a partir de improvisaciones y contenía una descripción clara del escenario y de la acción con su contexto, protagonistas y figurantes, pero los diálogos no estaban precisados. Antes de grabar cada escena los actores examinaban e interpretaban el libreto; de ese modo construyeron y se apropiaron de sus líneas. Este proceso se daba antes de cada acción y consistía en un ensayo casi siempre en público, lo que significaba tener alrededor personas opinando, otros actores, o parte del equipo. La puesta en escena tomaba lugar sin cámara mientras el DF preparaba sus equipos, y luego se procedía a grabar las distintas tomas.

Foto 3.7 Grupo revisando cómo quedó una toma.



Fotograma tomado del material audiovisual tras cámaras.

La improvisación de cada actor y su interpretación, tanto del guion como del personaje real a quien representaba, hicieron posible enlazar el cuerpo con la cultura, otorgando cierta agencia a los actores respecto a la representación. Históricamente, las fotos y los artefactos habían sido los encargados de representar las particularidades de determinada cultura—más aún en la antropología—y han sido pocos quienes experimentan con otros métodos como la actuación. Pero ha sido la misma antropología la que ha entablado un diálogo trascendental con las artes y se ha encargado de explotar con fines científicos a la actuación como un método experimental, dado que permite a los intérpretes asumirse y 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 (MacDougall 2006, 214).

La última escena de la jornada de Semana Santa se realizó en medio de la niebla tras el cese de una fuerte lluvia que retrasó la producción por más de una hora. Los actores y equipo técnico, en este punto ya cansados, exhibieron mucha determinación para cumplir el cronograma y declarar el fin del rodaje. Luego de un fuerte aplauso, nos dirigimos al Gobierno Barrial, donde pudimos abrigarnos, tomar café y tener un momento de reflexión grupal sobre lo que hicimos durante aquellos 4 días. El objetivo de la ronda de comentarios fue el de dotar a la actividad de un sentido colectivo. Durante aproximadamente dos horas,

todos los presentes tomaron la palabra para compartir su percepción sobre el rodaje, sobre la memoria y sobre el significado de ensayar una obra audiovisual participativa de ficción histórica sobre el barrio. Esta reflexión, junto de un análisis crítico de corte etnográfico sobre el proceso, sientan la base para discutir, más adelante, sobre las posibilidades de una producción realizada a manera de minga.

3.3.5 Postproducción

Para la edición del cortometraje se convocó a todos los integrantes a acudir al GBA para capacitarse y participar. La etapa de postproducción contaba con tiempo limitado, por la proximidad de los festejos por el aniversario del barrio, donde adquirimos el compromiso de estrenar el cortometraje por el trigésimo aniversario.

Así pues, luego de sincronizar audio y preparar el material, se planteó editar el cortometraje en el transcurso de dos semanas, en las que junto a Felipe Mena instalamos monitores en el Gobierno Barrial para realizar el trabajo desde allí junto a los vecinos y vecinas que deseen involucrarse o aprender sobre edición audiovisual. El objetivo de hacer una edición pública hace parte del interés que muchos expresaron sobre el aprendizaje del montaje. Nunca se pretendió que editar el cortometraje en Atucucho podría ser suficiente para que los vecinos y vecinas aprendiesen a editar. El ejercicio se pensó como una forma de ofrecer una posibilidad para conocer las herramientas de edición y los principios más básicos de la yuxtaposición de planos con fines narrativos. Y lo que es más importante, para que los moradores del barrio pudiesen opinar e incidir sobre el resultado de la composición.

Luego de una semana de edición, las únicas personas que acudieron más de una vez fueron Blanca Haro, Marcelo Jácome y Charlie Granda, siendo el último quien se interesó por comprender los artificios del montaje, mientras que los dos primeros prefirieron ver las escenas y proporcionar comentarios. Pese a que los motivos para la poca concurrencia no han sido del todo investigados, posteriormente los involucrados manifestaron que el rodaje estuvo muy cansado, que confiaban en el guion y en nuestro trabajo y que a diferencia del rodaje, la edición se hizo en jornadas laborales, cuando ellos estaban ocupados.

3.3.6 Final de rodaje: reflexiones hacia una video-minga

La producción participativa que se planteó para filmar *Atucucho 1988: hecho a mano* nace de la confluencia entre mi inmersión en el barrio y la necesidad de varios vecinos de lograr un

cambio positivo en Atucucho y fortalecer su identidad popular. Esta necesidad es atendida desde varios frentes, pero los grupos juveniles—entre ellos la Casa Atuk—han empleado como método la producción de expresiones artísticas y culturales, como la danza o las artes circenses, y actualmente están empeñados en trasladarlas a las redes sociales, por lo que la comunicación y la producción audiovisual toman relevancia.

Por lo tanto, *Atucucho 1988: hecho a mano* se suma a los modos de participación desde donde el barrio resiste—o apoya—a las políticas del Estado, y 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, 23). Es así que este tipo de producciones, analizadas bajo la óptica del cine indígena o del cine comunitario, pueden ser útiles para observar la interacción entre los Estados o sistemas globales y los modos locales de representación y reimaginación de identidades sociales.

Un proceso de creación audiovisual dentro de una comunidad como la de Atucucho desemboca en un complejo entramado de sentidos que desembocan en un espacio de auto-representación, atravesado a su vez por mi presencia como investigador y facilitador en la producción, así como la del resto de personas ajenas a la comunidad. Aún así, al considerar que se está narrando la historia del nacimiento del barrio con un equipo de producción casi en su totalidad *atucuchense*, resalta también un juego con la memoria social, su actualidad y la transformación que hace de ésta el ejercicio de producción audiovisual. Durante la producción del cortometraje se intentó conciliar la multiplicidad de realidades que conformaron el equipo. Temas como la representación, la memoria y la reconstrucción del imaginario actual del barrio atravesaron la producción en todo momento, desde su concepción hasta su estreno.

Atucucho 1988: hecho a mano no solamente empleó la improvisación en sus actuaciones, pero también a lo largo de su construcción, donde especialmente los guionistas tuvieron incidencia directa: fueron los encargados de escuchar los testimonios reales en los que se basa la historia, decidir sobre los asuntos de relevancia directa para relatar el nacimiento de su barrio y mediar con asuntos emocionales al escribir una obra que en más de un caso relata las vivencias de sus padres o familiares. “El reordenamiento de eventos, hechos, identidades, juntados en compuestos puede proveer una imagen más clara de las experiencias del trabajo de campo” (Marcus y Fischer en Sjöberg 2008, 239). Por esa razón, la construcción del guion

y luego del cortometraje sobrellevan, además, la posibilidad ética de proteger la integridad de los informantes (Sjöberg 2008, 240).

Las particularidades del modo de producción empleado en *Atucucho 1988* guardan paralelas con algunas técnicas de las etnoficciones sobre las que Sjöberg experimenta. Aunque no es preciso clasificar al cortometraje como una etnoficción, sí es posible analizarlo bajo algunos de los criterios expuestos por el autor y citados anteriormente. Es posible también inscribir al filme en la categoría del *cine comunitario* y de los *medios indígenas*, asumiendo a lo indígena como no-occidental.

Respecto al debate terminológico que engloba a producciones como *Atucucho 1988: hecho a mano*, es preciso resaltar que el término *comunitario*, y por consiguiente la denominación de *cine comunitario*—que es la más utilizada en el Ecuador, tanto desde los colectivos y organizaciones que promueven estas producciones, como por el Estado—puede convertirse en un término paraguas al servicio de ciertas aspiraciones, sean éstas académicas,³⁶ o bien, económicas y políticas, que generalmente vienen de gobiernos, ONGs, corporaciones o incluso de las mismas comunidades. Si bien dichas aspiraciones no necesariamente implican 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 inclina más hacia el terreno de la 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 *video-minga*, término que se desprende de la palabra *comunitario* y los prejuicios que la pueden acompañar, para referirse a un tipo de producción audiovisual colectiva que reúne las características de una minga. Además, se propone desechar el vocablo cine y reemplazarlo con uno más contemporáneo para considerar la posibilidad de una *video-minga*.

El concepto de *cine* ha quedado en el pasado gracias a la aparición de los formatos digitales. La imagen fílmica, proveniente de una emanación de la luz impresa sobre una cinta, ha sido

³⁶ Como se discute en distintas ocasiones a lo largo del texto, la intención de producir narrativas audiovisuales en Atucucho es anterior a esta investigación. De allí que el cortometraje realizado sea una mezcla entre los intereses de ciertos miembros de la comunidad (GBA, Casa Atuk y casos aislados de vecinos) y los fines académicos que me impulsaron a liderar el proceso. Por lo tanto, de no haberse realizado el cortometraje, la producción audiovisual comunitaria y barrial habría tomado otro rumbo en Atucucho, seguramente junto a los miembros de Sol Poniente, que tienen un cineasta en sus filas y trabajan para al servicio de la revolución ciudadana.

reemplazada por la imagen digital, en la que un sensor se encarga de interpretar una señal electrónica. Esto implica un cambio en la forma de *hacer cine*, en la que la amplia accesibilidad a los equipos de producción y postproducción ha logrado cambiar el lenguaje del cine, incorporando elementos de la televisión, de la animación, el diseño gráfico e incluso de la publicidad. Pero no solamente la forma de *hacer cine* ha cambiado; la forma de consumirlo ha pasado de ser un acto público a uno privado, que se consume en pantallas cada vez más pequeñas y personales, que se han encargado de trasladar el carácter social del consumo audiovisual hacia los entornos virtuales.

Sin estas mutaciones del lenguaje cinematográfico, que forman parte de su historia y de su evolución hacia algo nuevo—que ha transformado su paradigma como arte y como lenguaje—sería mucho más difícil que muchas experiencias de producción comunitaria pudiesen ser realizadas, entre ellas la del *Atucucho 1988*. Por estas razones, se propone hablar de una *video-minga*, por ser un trabajo actual, colectivo, voluntario y con un fin común, pero también por la relación que tal ejercicio implica sobre las maneras de organizar una comunidad, construir sentidos y relacionarse con el territorio o espacio.

Lo anterior no significa que una *video-minga* deba ser se caracterizada por su falta de organización en términos estrictamente cinematográficos, ni que *Atucucho 1988* es el arquetipo de una *video-minga*. De hecho el cortometraje puede ser adscrito a distintas categorías, entre las que se incluye el *cine / video - comunitario / indígena / colectivo / alternativo / popular*. La producción de una *video-minga* no implica ninguna particularidad en el método de producción audiovisual, por lo que puede adoptar varias formas, que dependen exclusivamente de las personas participantes del proyecto, su contexto histórico y la forma en que ellas deciden realizar el proyecto. Sin embargo, la experiencia de realización de este cortometraje puede ser útil para realizar un análisis crítico, identificar problemas y aprender de cara a la construcción de un audiovisual verdaderamente colectivo y democrático, categorizado como *video-minga*.

Lejos de haber logrado una producción perfectamente horizontal, el rodaje de *Atucucho 1988: hecho a mano* logró 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 en cada uno de ellos.

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 de un buen temporal. Aún así el cortometraje se convirtió en un espacio donde las rivalidades barriales no impidieron la convivencia entre gente que previamente no se relacionaba entre sí: “simplemente no se logró reunir a todos, pero aquí estamos algunos, vecinos toda la vida pero recién conociéndonos” (Charlie Granda, entrevista con el autor, 07 de febrero de 2018).

Atucucho 1988, como se advierte previamente, hace uso de un facilitador para favorecer— aunque sin ninguna garantía—la participación íntegra de los participantes y su aprendizaje como camino hacia futuras producciones, en las que el rol de facilitador/director lo asumiría otra persona. Quienes conformaron los talleres de guion y producción no aprendieron a ser *todo-terrenos* de la producción audiovisual, pero pasaron por un proceso comprensivo desde la concepción de una idea hasta su materialización en el rodaje, cosa que en su momento fue destacado por algunos de los participantes, aunque también manifestaron que se quedaron con ganas de aprender más.

Dentro del proceso de rodaje, la participación no tomó lugar exclusivamente desde el ámbito audiovisual. De hecho, una de las áreas en las que faltó participación de la comunidad fue en el departamento de cámara. En otras áreas que llevan un fuerte componente visual, sin embargo, la comunidad tuvo más representación: la dirección de arte, por ejemplo, estuvo a cargo de Blanca Haro. Así sucedió también en el ámbito narrativo, en cuanto el guion fue realizado en el marco de los talleres. Finalmente, la producción de campo, es decir la planificación y ejecución de todo lo que implica un rodaje, contó con la participación de los participantes de los talleres, más las autoridades barriales y varios vecinos de Atucucho.

Ginsburg señala que la legitimidad de los medios indígenas—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, 259-260).

Tiene sentido, entonces, llamar “activismo cultural” a la agencia de los grupos realizadores de video, por desarrollar sus propios métodos para apropiarse de los medios de producción mediática para 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, 80).

Ahora bien, si se considera que *Atucucho 1988: hecho a mano* fue producido en un contexto urbano y multicultural, la “preservación de la cultura” es distinta que, por ejemplo, en una comunidad amazónica, y las formas culturales pasan a ser atravesadas tanto por la globalización como por la marginalidad. “Nunca nos imaginamos que en Atucucho se podía hacer una película”,³⁷ 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, 80).

En la construcción del guion y en la producción de *Atucucho 1988: hecho a mano* los vecinos intentaron mostrar una buena imagen del barrio, al tiempo que hacían honor a la lucha de la que éste proviene. Al redactar el libreto, en el que el grupo escuchó los testimonios de los fundadores del barrio e improvisó acciones, tanto el humor como la presencia de una de las fundadoras reflejaron la predisposición para autoafirmarse y proyectar una imagen positiva, por cuanto predominó una preferencia por 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 la estigmatización que, de acuerdo a varios vecinos,³⁸ los medios hegemónicos hacen de Atucucho.

La producción de realidad social y política, tanto como las representaciones a través de las cuales ésta 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, 77).

La producción de realidad social, en este caso, ocurre en la convergencia entre un proceso barrial que impulsa la producción cultural y la recuperación de la memoria, con un estudio antropológico. Aún así, la historia que el cortometraje cuenta gira alrededor de la autodeterminación y la resistencia dentro de una lucha que reclama el derecho a la vivienda.

³⁷ Granda, Carlos, entrevista con el autor, 07 de febrero 2018

³⁸ Reflexiones recuperadas del material inédito del “tras cámaras” del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*. Basta con buscar en la sección de noticias de Google la palabra Atucucho para constatar: entre los primeros 10 resultados de una búsqueda realizada el 18 de diciembre de 2018, son 9 los que aluden a crímenes, accidentes y la precariedad de la infraestructura del barrio.

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 guion 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, tiene injerencia tanto hacia adentro, como se ha discutido, pero también hacia afuera: en los medios hegemónicos se menciona a Atucucho por sus crímenes y accidentes, al tiempo que se ignora la *lucha* y los padecimientos de los moradores del barrio, que no son una elección sino un camino forzado para resolver el problema de la vivienda. Es así que en Atucucho el “activismo cultural” se manifiesta en un programa de radio, en varios festivales de música o en ensambles de danza, que hacen que esta producción y su contenido auto-representativo no sea una coincidencia: es una esfera o— en lenguaje gramsciano—una trinchera desde donde algunos vecinos luchan por un proyecto identitario y emancipatorio propio, cuya utilidad es la de redibujar la identidad de Atucucho e incorporar a su barrio a la ciudad que los ha marginado. Las acciones que los vecinos de Atucucho toman en este campo son, por tanto, fundamentalmente políticas: la contienda que un grupo no reconocido entabla para alcanzar reconocimiento en el orden establecido.

Luego de la construcción del guion, la instancia en la que más se evidenció el “activismo cultural” fue en la actuación. La imaginación de los participantes, tanto al grabar como al elaborar el libreto, dieron forma al cortometraje y a esta investigación. En un análisis de una etnoficción sobre identidad y discriminación entre personas transgénero en Sao Paulo, Johannes Sjöberg sostiene que no solamente “existen razones para aceptar a la ficción como una forma válida de representación en las ciencias sociales”, sino que la “creatividad imaginativa de los protagonistas forma la fuerza conductora del motor investigativo” (Sjöberg 2008, 240).

Los actores de *Atucucho 1988: hecho a mano* no solamente representaron a los primeros habitantes de su barrio, pero también en muchos casos los conocían. Por lo tanto, mediante la *improvisación proyectiva*, además de transmitir conocimientos de la vida real actual, se interpretó el pasado en un intento por apoderarse de la memoria histórica de los eventos que dieron nacimiento al barrio.

Luis Robles, presidente del Gobierno Barrial, comparó el primer día de rodaje con el primer día que los vecinos llegaron al territorio en una metáfora que anuncia la ocupación de un campo que únicamente puede ser conquistado a través de una lucha.³⁹ En los medios indígenas, el cine y video comunitario, colectivo, popular o video-minga, el hecho de seguir métodos propios, relacionarse con un territorio y promover relaciones democráticas, representa un proceso revolucionario, aún cuando su producto no lo pueda ser. La construcción colectiva de un guion sobre temas de relevancia histórica para los actores, la improvisación proyectiva, la improvisación tras-cámaras y la búsqueda de una *video-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, 432).

Si bien *Atucucho 1988* no pudo ser perfectamente horizontal, las reflexiones de los vecinos al final del rodaje iluminaron el camino hacia una posible *video-minga*. Durante todo el proceso hubo una relativa apropiación narrativa, territorial y visual; hubo también una reflexión alrededor del quehacer cinematográfico y el acto de enunciar; y por supuesto, una serie de tensiones, inherentes a este tipo de procesos, pero particularmente útiles en esta experiencia, puesto que permitieron conformar un modo de trabajo colectivo que tuvo como prioridad el proceso antes que el producto. Así pues, todos estos dispositivos, arrojados desde una comunidad, potencialmente forjan el trayecto hacia procesos mediáticos emancipatorios aplicables en territorios indígenas y en periferias urbanas.

Más allá de la experiencia, me parece muy interesante el poder contar con toda la gente que está aquí. Me parece muy dura la lucha que hasta ahora seguimos viviendo. Es bien bacán el poder estar sentados de aquí. Cuando yo me acuerdo hace 6 años empezamos un proceso organizativo. Nunca pensé poder estar sentado con ustedes, poder armar una película. Entonces ha sido un proceso súper bueno, con mi mami que va detrás, qué es la que ha forjado ese espíritu luchador en mí, y poquitos que nos vamos sumando, todos con nuestra historia del barrio netamente. [...] Pero sí nos quedamos insatisfechos porque hay muchas cosas que no se ha podido contar o sea esta nota es una cosa fugaz, para mí con todos los esfuerzos de todos [...] Entonces como decía, sí me parece súper interesante lo que se va reuniendo como comunidad, ese es el éxito. [...] Eso que vamos construyendo de aquí para adelante, y de ahí súper bacán poder participar en una película sobre las luchas que cada uno tiene en su casa a

³⁹ Luis Robles, 2018, “tras cámaras” primer día de rodaje, 31 de marzo de 2018

diario. Sí es fuerte la vida en un barrio, es súper distinta a un montón de cosas, puede ser problema tras problema, y aquí seguimos, resistiendo. Eso, compas. Gracias a todos, un aplauso (Marcelo Jácome, reflexión fin de rodaje, 1 de abril de 2018).

Entre todas las piezas de este tipo de emprendimientos audiovisuales, *Atucucho 1988: hecho a mano* contó con un privilegio especial respecto a la sostenibilidad del proyecto, que fue, de hecho, lo que permitió que se pueda completar la obra. El soporte económico, sea ésta en efectivo o en especie—es decir transporte, alimentación, equipos, honorarios o tiempo—, suele ser un asunto difícil de llevar por la misma condición de marginalidad que caracteriza a entornos como Atucucho (no es el caso de las nacionalidades y grupos originarios, quienes por varias razones ajenas al tema de este trabajo, tienen más visibilidad y atención de gobiernos, universidades y ONGs). Sin embargo, el financiamiento no garantiza el éxito de un proceso comunitario, ni su supervivencia. De modo que la noción de “*sostenibilidad social*”, es decir la cohesión entre los participantes del proceso y sus formas de apropiarse del mismo, es la única vía para consolidarlo (Gumucio 2014, 65).

Las oportunidades de sostenibilidad en *Atucucho 1988: hecho a mano* toman forma desde lo social, al contar con el apoyo del Gobierno Barrial y la Casa Atuk, dos organizaciones con una larga trayectoria en el barrio que dotaron de legitimidad a la producción. La Casa Atuk, desde luego, es la organización que llevaba un proceso de producción artística y cultural incluso antes de obtener el apoyo del GBA. Éste último, por otro lado, aseguró la sostenibilidad económica, al proporcionar materiales, transporte, instalaciones y alimentación durante la filmación del cortometraje. Finalmente, los vecinos sin afiliación alguna que participaron en los talleres y el rodaje fueron actores vitales dentro de la producción.

Por otra parte, la incorporación de agentes externos al barrio tiene también un valor. La presencia de estudiantes y profesionales que aportaron con transporte, equipos y trabajo, se suma a las relaciones y al aprendizaje mutuo dentro del proceso de producción; esto último es un valor agregado fundamentalmente social, puesto que puede significar una fuente de legitimidad para el proceso barrial que impulsó inicialmente la producción de un cortometraje hecho por la comunidad y en el barrio, algo anteriormente inconcebible.

Quedaría por verse cómo afecta a la larga esta producción y si sirve de algo para empujar el proceso hacia su *autosostenibilidad*: “La sostenibilidad económica está íntimamente vinculada a la sostenibilidad social, en aquellas experiencias donde son las propias organizaciones comunitarias las que financian los procesos de cine comunitario” (Gumucio

2014, 65), es decir que estas experiencias incorporan un nuevo componente que las asemeja, aún más, a una minga.

Cabe agregar que el fruto antropológico de este tipo de productos empieza por la oportunidad de observar cómo se materializan las necesidades de autorepresentación. De acuerdo a David MacDougall, “un filme etnográfico es cualquiera que busque revelar una sociedad a otra” (MacDougall 1976, 136), pero eso se extiende mucho más, debido a que una producción audiovisual puede reflejar formas culturales, artísticas y modos de organización colectiva tanto en su producto como en el proceso creativo.

La consciencia sobre el proceso, la reflexividad y las formas en que la identidad barrial se relaciona con la historia que terminamos por contar en *Atucucho 1988*, pese a las tensiones y los elementos excluidos de la narrativa, es un factor vital para esta experiencia. Las condiciones de producción de este cortometraje, las prácticas, relaciones y las reflexiones que surgieron, tienen un potencial impacto social por haber sido un ejercicio que guarda una relación íntima con el territorio y las relaciones de éste con el resto de la ciudad de Quito.

Capítulo 4. Habitar, evocar y filmar

La producción de expresiones artísticas y culturales, que tomó protagonismo en Atucucho gracias a la iniciativa de siete colectivos juveniles que se organizaron en centros culturales a partir del año 2008, significa para los miembros de la Casa Atuk y para el Gobierno Barrial, de acuerdo con los planteamientos anteriores, una oportunidad para transformar el barrio. La transformación, según Luis Robles, empieza al posibilitar la construcción de una identidad dignificada, que incluye la introducción de nuevas prácticas en el territorio. En sus propias palabras:

Gracias al arte no muere la identidad, no muere la historia, la historia de haber luchado por este barrio, no muere el derecho a la ciudad, el derecho al barrio, el derecho a la vivienda. Atucucho es una lucha donde se nos fueron una o dos generaciones. Por eso es importante que el arte vaya dejando huellas de cómo fue, porque puede ser que venga alguien en 20 años y diga, “Atucucho siempre fue así, lo hizo el mercado y el que tenía casa compró otra casa”. Pero no fue así, aquí fue la minga, el esfuerzo de todos, para tener el barrio que tenemos. Y eso se debe retomar a través del arte, en distintas formas, pero eso queda grabado, queda plasmado que no es una historia como cualquiera sino es una historia propia de vida, de los que aquí pasamos grandes años. Entonces no es Atucucho para volverlo anónimo, sino es Atucucho para reconocerlo, reinventarlo y con esas bases sentirnos orgullosos. Sólo así seguirá siendo este Atucucho maravilloso para adelante, y eso no se podría hacer si es que no hubiera personas que se dediquen al arte [...]. Si podemos ver arte en nuestro barrio: presentaciones, murales, películas propias, entonces se recrea el imaginario de las personas que aquí vivimos, porque de lo contrario los *guambas*⁴⁰ en su Nintendo o en su celular no se dan cuenta de nada. Entonces para mí se trata de no dejar morir la memoria y especialmente no dejarnos enajenar, hacer que nuestra historia de triunfadores se pueda sentir al recorrer Atucucho (Luis Robles, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

De acuerdo al discurso de Robles, las expresiones artísticas y culturales están ligadas a la reivindicación de la *lucha* de los vecinos fundadores, desde la que se basa la construcción de un nuevo imaginario en Atucucho, alejado del estigma del asentamiento informal, pero cercano al modo de vida y al orden que los primeros vecinos inventaron al construir el barrio. Para recuperar la esencia del orden socioespacial presente en la época de las mingas—un ideal con tintes de nostalgia, en el que los conflictos se encuentran opacados por la solidaridad y el trabajo comunal—y adaptarla a la realidad actual, en su segundo periodo como presidente, Robles apoyó las iniciativas artísticas y culturales que se hicieron visibles en el vecindario

⁴⁰ Niños o jóvenes. Palabra kichwa de uso común en la serranía ecuatoriana.

cuando la primera generación de *atucuchenses* empezaron a imprimir sus ideas en el espacio. Como resultado, nació un deseo expreso por algunos jóvenes—en especial de la Casa Atuk y el grupo JRUC—por participar en asuntos de la directiva barrial.

En este proceso, la relación que se formó entre el Gobierno Barrial y la Casa Atuk gracias a la afinidad mutua por un partido político, supuso una integración de las iniciativas artísticas y culturales de algunos jóvenes con la principal entidad del barrio. De este modo fue posible para Marcelo Jácome como Vocal de Cultura del GBA y líder de la Casa Atuk, el uso del espacio del GBA, aprovechando que es colindante a la Casa Atuk. Robles, además, abrió las instalaciones para el resto del barrio y desde entonces se fortaleció el proceso de la Casa Atuk en especial sus programas de danza. Partiendo de la creencia de Robles sobre la integración vecinal, las artes y la cultura como posibles mecanismos de transformación, el GBA se convirtió en un centro de convergencia desde donde Jácome y sus seguidores desarrollaron proyectos artísticos empeñados en crear nuevas oportunidades para los jóvenes del barrio y apoyar una causa política.

A lo largo de este capítulo profundizaremos sobre la relación entre el GBA y la Casa Atuk, describiremos el corte final del filme *Atucucho 1988: hecho a mano* y analizaremos los efectos de la producción en sus realizadores y las formas de habitar el barrio. En el segundo capítulo de este texto, repasamos el contexto en que se formó la alianza entre el organismo barrial y el colectivo juvenil en el 2017, por lo que resulta oportuno exponer los resultados de dicha sociedad, con especial énfasis en el uso del espacio que comparten. La sede del Gobierno Barrial es un espacio que fue reconfigurado durante el período de esta investigación. Pasó de ser una oficina junto a un gran patio y un galpón de usos múltiples escasamente utilizado, a ser el lugar desde donde el Gobierno Barrial y la Casa Atuk buscaron incidir en el resto del barrio.

En ese sentido, resulta oportuno retomar la noción de habitar, propuesta por la antropóloga Ángela Giglia como una forma de existir en el mundo, en la que la relación entre el sujeto y el espacio es un aspecto primordial. La producción de expresiones artísticas y culturales, de acuerdo con Robles y los miembros de la Casa Atuk, puede incidir tanto en el espacio como en las formas de habitar, es decir que tiene potencial para transformar el barrio y construir identidad. Pero Atucucho es un barrio de aproximadamente veinte mil personas—en su mayoría de clase trabajadora—y colmado de problemas,⁴¹ por lo que no todos cuentan con la

⁴¹ Entre los principales problemas del barrio, de acuerdo a varias conversaciones, se encuentran la inseguridad, el tráfico y consumo de drogas, los frecuentes casos de violencia doméstica y embarazos no deseados; además de

disponibilidad para involucrarse en la escena artística del barrio. Por lo tanto, la única posibilidad de capitalizar sobre las posibilidades para transformar las formas de habitar que la producción artística y cultural podrían acarrear sería a través de las nuevas formas relacionarse con el espacio que resultan de estos esfuerzos y que además son visibles, por ejemplo, en los ensayos y presentaciones de danzas y artes circenses al aire libre, en los murales, en los eventos o en la producción audiovisual colectiva en los espacios públicos. De allí parte el análisis sobre la producción de *Atucucho 1988: hecho a mano*, que además dialoga directamente con la memoria y con la identidad del barrio, con la *lucha* de la que los atucuchenses se enorgullecen y con la condición de marginalidad para explorar una intervención sobre dichos elementos. Desde los talleres de guion y producción audiovisual con los que se creó el cortometraje, hasta las jornadas de rodaje en el barrio y las distintas locaciones donde se filmó, se desarrollaron nuevas relaciones tanto interpersonales, como con el espacio y con la realidad del barrio. Del mismo modo, la reflexión que el ejercicio provocó en los realizadores del filme y en la audiencia es una forma de relacionarse con el hábitat, mediada en este caso por una producción narrativa, que se basa en la improvisación para explorar los potenciales efectos del arte y en particular del audiovisual para crear un “espacio común de debate, negociación y desacuerdo para concebir futuros políticos distintos” (Zamorano 2009, 263).

4.1 La Casa Atuk en el Gobierno Barrial de Atucucho

En 1990, Luis Robles, entonces un experimentado cerrajero con apenas 19 años, conoció a los miembros de la Federación de Estudiantes de la Politécnica Nacional, quienes empezaron a montar obras de teatro en Atucucho e incorporaron a Robles como uno de sus protagonistas recurrentes. Esa experiencia lo llevó a relacionarse con funcionarios del INFA,⁴² con quienes inició una relación laboral como promotor. Al terminar sus estudios secundarios, con 25 años de edad, Robles se convirtió en profesor popular.⁴³ Durante esa etapa, de aproximadamente 10 años, cayó en cuenta de que tenía la posibilidad de ganarse la vida sin tener que realizar

las dificultades económicas, la falta de infraestructura en algunos sectores y los complejos procesos de escrituración cuya solución continúa en trámite. Adicionalmente los medios de comunicación desmejoran la percepción de seguridad sobre el barrio.

⁴² Instituto Nacional de la Niñez y la Familia, una desaparecida institución estatal ecuatoriana que se encargaba de cuidar los derechos de los niños.

⁴³ Categoría desaparecida para profesores de primaria en áreas rurales y populares del Ecuador.

trabajos físicos y decidió perseguir el liderazgo del Comité Promejoras⁴⁴ (Luis Robles, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

En su primer periodo, que inicia en el 2007 y se prolonga por cinco años—tres años por encima de los dos reglamentarios—Robles se aferra a la presidencia para impulsar la figura de Gobierno Barrial y buscar la escrituración masiva de los lotes de terreno del barrio. En ese proceso conoció al entonces joven Marcelo Jácome y a su familia. Antes de dar paso a una nueva directiva, en el año 2012, Robles se basó en el artículo 248 de la Constitución de la República del Ecuador (2008)⁴⁵ y proclamó de manera simbólica al Comité Promejoras como Gobierno Barrial de Atucucho, con el objetivo de que sus sucesores puedan realizar las gestiones para constituir la figura legalmente.

Una de las obras del Gobierno Barrial de Luis Robles fue la incorporación de una delegación de cultura dentro de la gestión barrial, para lo cual inauguró talleres de teatro, danza y zancos con el fin de involucrar a la juventud en las actividades del nuevo organismo. Uno de los participantes de aquellos talleres fue Marcelo Jácome.

Veíamos cómo iban cogiendo la posta, el micrófono, los jóvenes. Nos daba mucho gusto porque iban ya siendo parte activa del barrio, entonces entre esas el Marcelo [Jácome] ponía su granito de arena haciendo que los otros chicos primero consigan trabajo a través del arte y vayan a zanquear, a hacer *bandereo*, tambores, todo lo que es publicidad, animación de fiestas. Desde aquí en Atucucho hubo tres grupos grandes entre ellos uno del Marcelo [...] eso significó una fuerza laboral por un lado, pero también fuerza cultural. En las fiestas no faltaban ellos, a través de los desfiles siempre estuvieron para aportar con malabares. Todo lo que tenían, lo ponían cada mayo al servicio del barrio (Luis Robles, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

Luego de que Robles entregó el cargo, Jácome continuó con su labor de promotor cultural y junto a otros colectivos conformó la Casa Atuk. El Gobierno Barrial retomó su denominación como Comité Promejoras de Atucucho, pero Jácome continuó con su labor de manera independiente, entre otras razones, porque se convirtió en un sustento para su familia y una fuente de empleo para otros jóvenes. En aquel período, cuando existían otros colectivos

⁴⁴ Como se explica en el primer capítulo de este texto, el Comité Promejoras no era la única organización que buscaba organizar a los vecinos. Cuando Robles llegó a su primera presidencia, no existían elecciones y más de una persona se proclamaba presidente.

⁴⁵ “Art. 248.- Se reconocen las comunidades, comunas, recintos, barrios y parroquias urbanas. La ley regulará su existencia con la finalidad de que sean consideradas como unidades básicas de participación en los gobiernos autónomos descentralizados y en el sistema nacional de planificación”. (Constitución de la República del Ecuador, 2008)

similares al de Jácome en Atucucho, agrupaciones políticas se acercaron al barrio e impulsaron aquellas iniciativas artísticas y culturales, en especial las artes circenses, por su potencial para llamar la atención en marchas y campañas electorales. La recientemente fundada Casa Atuk se inscribió en esta dinámica, que además de representar un ingreso para los jóvenes luego de cada presentación o salida, es una herramienta para enfrentar otros problemas: “Es necesario que los jóvenes puedan desarrollar destrezas artísticas porque eso les aleja de los vicios de la calle y les da oportunidades hasta para conseguir trabajo y hacer algo de plata para ayudar en la casa” (Marcelo Jácome, entrevista con el autor, 17 de enero de 2017).

Así pues, la producción de expresiones artísticas y culturales en Atucucho, adquirió un atractivo por su potencial retribución, especialmente en periodos electorales. Es decir que la Casa Atuk fue un espacio de gestación, un emprendimiento a la espera de un llamado a una manifestación popular o a la animación de eventos privados. Las propiedades transformadoras que los miembros de la Casa Atuk atribuyen a sus actividades, junto a su lealtad por el movimiento político que apadrinó el proceso, siempre fueron su principal motivación. Aquello se demuestra en el trabajo comunal que se realizó de manera independiente al Comité Promejoras en los espacios públicos del barrio y en la participación en los eventos del barrio, que poco tienen que ver con el acontecer político nacional.

Cuando Robles se candidatizó por segunda ocasión, en 2017, Jácome entró en su lista como Vocal Suplente de Cultura. Una vez posesionado, Robles adoptó una vez más el nombre de Gobierno Barrial Atucucho y buscó acercarse a los artistas y gestores culturales con el objetivo, en sus palabras, de “fomentar la creación y la cultura, porque si no seguimos consumiendo otras referencias y quedándonos en lo mismo” (Luis Robles, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

La cercanía física de la sede del Gobierno Barrial con la de la Casa Atuk deriva en una notoria presencia de Jácome, los jóvenes de su centro cultural y los miembros de Sol Poniente en las oficinas. Desde que Robles asumió la presidencia, permitió el libre uso de las instalaciones y la conexión a internet, además del patio, donde los jóvenes podían ensayar danzas y zancos sin interrumpir otras actividades. Tras pocos meses, el GBA recuperó el Guagua Centro colindante a las oficinas, que no estaba siendo utilizado por el municipio y que, además de tener una conexión directa con el GBA por medio de una puerta cuyo candado fue retirado, cuenta con unas gradas que conducen hacia el sótano donde funciona la Casa Atuk. En una minga todo se unificó todo el espacio y se lo convirtió en un gran centro de usos múltiples.

Con el espacio disponible se realizaron eventos, entre los que destaca el Festival Urku Wasi,⁴⁶ un evento multisituado, impulsado por Sol Poniente.⁴⁷ La sede del Gobierno Barrial se convirtió en más que una oficina; quienes más la ocuparon fueron los miembros de la Casa Atuk y los adultos mayores, con talleres de manualidades y actividades recreacionales impulsadas por personas y organizaciones ajenas al GBA. En el periodo de Robles, entre 2017 y 2019, se diluyó la frontera física entre la Casa Atuk y el GBA. Pese a la apertura, la falta de un reglamento claro para disponer del espacio provocó una sensación de exclusividad para la Casa Atuk, sobre lo que Jácome expresó lo siguiente:

A mí me dicen que yo acaparo este espacio pero no es así, acá puede venir el que quiera. Les hemos invitado a otros grupos a las mingas y talleres, todos son bienvenidos pero algunos no vienen. Te acuerdas que con el Buñuel [Felipe Mena] fuimos a donde los JRUC a invitarles personalmente a los talleres de cine pero tampoco vinieron. Entonces yo ya no puedo hacer nada (Jácome, entrevista con el autor, 6 de marzo de 2018).

Pese las disputas internas y los distintos padrinazgos políticos, cuyo análisis supera el alcance de este trabajo, las instalaciones del Gobierno Barrial se han adecuado progresivamente a las necesidades de la comunidad: se instaló un techo y una pequeña plataforma elevada que sirve de tarima tanto en las asambleas barriales como en los eventos artísticos y culturales. Además se hizo una colecta de libros para contar con una pequeña biblioteca y se adquirieron parlantes, sillas, mesas y micrófonos, con el objetivo de facilitar la confluencia organizada de los vecinos. El objetivo a mediano plazo de Robles es abrir una cafetería para aprovechar la privilegiada vista del sector y proporcionar al adulto mayor una oportunidad de administrar el emprendimiento. Aunque aquello último no se pudo lograr durante el período 2017-19 del GBA, quedaron las bases y la infraestructura, pero lo que es más importante, se levantó el interés de la comunidad por participar y establecer reglamentos que permitan convertir el espacio en un eje de desarrollo comunitario, donde además de retomar las asambleas y reuniones, se puede realizar actividades artísticas, culturales.⁴⁸

⁴⁶ Los nombres han sido modificados. Para más detalles, véase el punto 2.2, en el segundo capítulo de este texto.

⁴⁷ El festival suele utilizar el patio del Gobierno Barrial para sus talleres y presentaciones artísticas, pero desde que se fusionaron los espacios se pudo acceder, también, a una cocina y baños.

⁴⁸ Hacia el final de esta investigación, los días de Luis Robles en el Gobierno Barrial de Atucucho eran pocos. Las elecciones barriales de 2019 por primera vez tendrían 3 listas inscritas y la disputa por las instalaciones era uno de los asuntos a debatirse.

Foto 4.1 Vecinos de Atucucho se preparan para un evento.⁴⁹



Foto del autor.

En la medida en la que la autoproducción de infraestructura barrial deja de concentrarse en la edificación estrictamente necesaria para la supervivencia, los habitantes de Atucucho pudieron realizar otras tareas esenciales y más complejas en el espacio. Las obras que han impulsado van desde el adoquinado hasta el mejoramiento de los espacios comunales. En ellas se reflejan las preocupaciones actuales por transformar el barrio de forma independiente y libre, en asociación con organizaciones e instituciones, pero con participación vecinal. Tal es el caso de la Casa Atuk, el grupo JRUC, el Gobierno Barrial, entre otros; sin embargo, cabe resaltar que en Atucucho, naturalmente, existen estructuras de poder, conflictos y disputas que merecen su respectivo análisis.

Dentro del barrio, al buscar la participación de los organismos internos, y fuera del barrio, al intentar afirmarse como un área urbana en la que hay más que pobreza y delincuencia—es decir una *lucha* contra la estigmatización—, la administración de Luis Robles y su apoyo a ciertos procesos comunitarios fomenta la producción simbólica como modo de reinvención

⁴⁹ Se puede observar el techo, que continúa en proceso de construcción, y a la izquierda una plataforma de cemento, en todo el lugar antes había tierra

del imaginario atucuchense. Entre estos procesos se encuentran las iniciativas artísticas y culturales de la Casa Atuk. En definitiva, algunos vecinos que trabajan con el GBA y La Casa Atuk utilizan las expresiones artísticas como propulsores políticos, debido a que es su forma de hacerse visibles e ingresar en la esfera política del barrio y de la ciudad.

La inserción física e ideológica de la Casa Atuk—bajo las directrices de Sol Poniente—dentro del Gobierno Barrial de Luis Robles 2017-2019 resultó en una alianza que reconfiguró espacios comunales e intervino en espacios públicos para volverlos propios. Esto sirvió a sus miembros y coidearios para enfrentar las dificultades económicas, pero también representó en la comunidad en general una oportunidad para pensar en otras posibilidades y otros futuros para el barrio y en una reconfiguración de relaciones de Atucucho con el Estado y otras organizaciones. El Gobierno Barrial o Comité Promejoras, por lo tanto, quedó establecido como una institución barrial más fuerte y por lo mismo más apetecida.

Uno de los usos que se dio a la sede del Gobierno Barrial fue la realización del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*. Los talleres, la base de operaciones durante el rodaje y la edición del cortometraje fueron realizadas en ese espacio. Independientemente de sus afiliaciones partidistas, la gestión de Luis Robles fue vital en la realización del cortometraje. El espacio del GBA se transformó para albergar actividades de adultos mayores, jóvenes artistas y además se abrió para la realización de otros proyectos para el barrio. De este modo, aún al considerar las disputas internas del barrio, la actividad artística y cultural ha adquirido un nuevo estándar y se ha integrado a la forma local de hacer política, pero también a la de habitar Atucucho.

4.2 Atucucho 2018: video-minga y modos de habitar

El cortometraje fue realizado en conjunto, producido por dos miembros del barrio (Blanca Haro y Marcelo Jácome) y dos personas exteriores (Felipe Mena y Emilio Bermeo). El objetivo en común fue lograr una obra colaborativa e intentar acercarnos el modelo de producción hacia la minga, es decir un trabajo colectivo de carácter voluntario y recíproco. La naturaleza improvisativa de la producción precisó un acercamiento a distintos espacios y sus actores, como se describe en el capítulo anterior, para solucionar las distintas situaciones que usualmente se presentarían en un rodaje de ficción, dadas las condiciones y el guion. Los espacios de conexión con el entorno, en en los que de cierto modo se quebró el orden socioespacial, sobrevinieron en las locaciones cambiantes, en las actuaciones, en la

coordinación logística y en el apoyo de la unidad de policía del barrio, de los vecinos figurantes y de aquellos que se enteraron del proyecto al acercarse y preguntar. Algunos vecinos incluso de los cuales abrieron las puertas de su casa a la producción, otros se limitaron a opinar.

Yo no le conocía a nadie aquí y ahora somos todos amigos, pero más allá de eso me llamó la atención cómo la gente se acercaba a preguntar para qué canal era lo que estábamos filmando y se sorprendían cuando les decíamos que no era para ningún canal, que somos vecinos y que estábamos haciendo una película sobre la historia del barrio. Aquí no estamos acostumbrados a ver tanta gente, cámaras, megáfono y todo para hacer una filmación. [...] Eso es distinto a lo que siempre se ve en nuestro barrio (Javier Toa, reflexión fin de rodaje, 1 de abril de 2018).

Durante el rodaje, no faltaron las comparaciones con las mingas que se realizaban cuando se formó el barrio. Aquello denota la presencia del tema del cortometraje entre las reflexiones de los participantes. Se trataba de narrar el nacimiento del propio barrio, lo que implicaba establecer modos de organizarse para adecuar el espacio, en algunos casos a manera de escenario, mediante una pequeña minga. El comentario de Javier Toa hace evidente que la producción del cortometraje implicó una práctica inusual en el espacio del barrio, que se refleja en el espacio mediante la construcción de escenografía, el vestuario, la improvisación actoral y toda la logística que hizo posible la filmación. La producción de *Atucucho 1988: hecho a mano* se convierte, al menos por unos días, en una forma de habitar el barrio para quienes participaron en ella.

Para los para los que estuvimos adentro fue una escuela. Primero se ve tan lejos hacer cine, un cortometraje equivale a todas las técnicas de cámara, de sonido, de arte de actuación, que se los ve tan lejos de nuestro alcance, de nuestra misma cultura. Aquí no estamos acostumbrados a hacer cine todos los días, [...] entonces uno se le imagina de otra manera la forma de hacer y estar ahí adentro. Yo creo que [la filmación] impactó positivamente en algunas familias, se logró conocer impulsos de personas que se entusiasmaron por seguir el arte. Y todo logramos dentro de lo que significó la minga, porque no había recursos para pagar extras ni a nadie, pero se logró también apoyo de las personas que vinieron de afuera como tú [autor], los amigos del cámara Félix Frank, que nos enseñó cómo captar un punto de vista desde la cámara. Eso significó un cambio de vida para mucha gente entonces lo que estamos adentro haciendo quedó grabado en nuestras cabezas. Los jóvenes al participar pueden explorar otro terreno que no estaba previsto, y explorar ya significa aprender capacidades (Luis Robles, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019).

De acuerdo con Robles, se rompe la idea de que en Atucucho no se puede hacer audiovisual y se amplían las fronteras de la producción artística y cultural que se venía desarrollando en el barrio. Cabe agregar que este cortometraje no inaugura la producción audiovisual en Atucucho, pero sí supone la primera obra de escala mediana y que trata sobre el barrio. La producción audiovisual se desarrollaría en Atucucho independientemente de este cortometraje, tanto por el interés de distintos sectores barriales en el oficio como por ser una forma expresiva que en la actualidad gana terreno vertiginosamente gracias a la incorporación masiva de los entornos digitales en las sociedades.

Sin embargo, la realización de una obra que pone en escena eventos históricos para la comunidad y lo hace a manera de minga no solamente supone un ejercicio de aprendizaje sobre creación audiovisual, sino también de reflexión y de transformación. Respecto a la creación de ficción audiovisual participativo por parte de grupos que históricamente han sido silenciados, la antropóloga Gabriela Zamorano sostiene que “vale la pena subrayar que la recreación de situaciones no sólo implica expresar las realidades de los pueblos indígenas [o comunidades subalternas], sino intervenir en ellas a través de los videos” (Zamorano 2009, 281). Es decir que no solamente se abren las posibilidades expresivas hacia un nuevo lenguaje, sino que estas experiencias tienen el potencial de intervenir sobre las formas de pensar el barrio y así la manera de habitarlo—de existir en el barrio—adquiere un nuevo sentido.

4.2.1 Un grupo de vecinos de Atucucho cuenta la historia de su barrio

De acuerdo con Gabriela Zamorano, en un proceso audiovisual como el aquí planteado, la evocación de sucesos históricos para una comunidad—en este caso dentro de un barrio— combinada con las experiencias personales de sus miembros, permite recrear sus vidas y algo que para algunos vecinos de Atucucho es muy importante: su *lucha*. La experiencia propia o cercana, por lo tanto, “es uno de los principales elementos que movilizan para dar autoridad y legitimidad a su producción audiovisual” (Zamorano 2009, 264). El primer aspecto que se acordó antes de empezar los talleres de guion y producción audiovisual fue el nacimiento de Atucucho como tema del cortometraje, para lo cual recorrí el barrio juntando testimonios que luego serían útiles como insumo en los talleres así y para entender el contexto en el que se desarrolló el barrio. Una vez terminado el cortometraje, durante el evento de estreno—que se describe más adelante—, Luis Robles pronunció las siguientes palabras:

Entre la gente que estuvimos [en el rodaje] de adentro [del barrio] se trata de saber, de regresar 30 años cuando éramos bebés o no estábamos ni aquí, pero se puede decir ahí estuvo mi mamá o esto viví cuando era guagua, o sea regresarse, se puede dar ese lujo que da el arte de saber cómo era estar ahí. Entonces eso emociona porque tiene usted una parte importante de la raíz de donde nacimos como barrio y seguimos creciendo como un espiral de la lucha de todos. Y eso no sólo para mí, sino yo creo que para los demás significa quererle más a lo que acá tenemos, eso es un punto positivo porque ya no me siento desplazado por la idea de barrio periférico. Hay una apropiación de mi historia, de mi identidad. Yo soy de Atucucho y no somos de cualquier madera. Entonces eso, somos de ñeque y de camello, de ahí de esa raíz sacamos un barrio, que todos los que teníamos sueño tener una casa. Nuestros vecinos también regresan al primer bar, el bar del barrio, el Bar del Tufo, a encontrar su raíz. Yo no sabía porque le habían puesto el Tufo al Tufo y ha sido por que vendía sólo puntas, eso y también el testimonio que da la persona que cierra el cortometraje. Al principio fuimos algunas gentes explotadas, el mismo hecho de tener mafias aquí y poder liberarnos de esas mafias significa también jugarse el físico, porque ellos no eran de palabras, ellos eran gente armada, Aguilar y Yacelga, entonces fue peligroso, si ellos seguían gobernando el barrio por ahí era otra historia ahora, sería la historia de ellos. Entonces el que ganó fue el barrio y escribimos nosotros la historia como ganadores de este espacio y eso es otro punto de vista, que está plasmado no de afuera, sino de adentro. No de los que nos vinieron a contar sino que de los que lo vivimos y eso a mí me identifica totalmente porque esa fue la vivencia y la magia, la magia de reeditar la historia. (Luis Robles, discurso en el estreno del cortometraje, 26 de mayo de 2018).

El discurso de Robles habla por sí solo. Sus palabras transmiten orgullo por la lucha, denotan la importancia de autorepresentarse y confirman la idea de Zamorano sobre la reconstrucción del pasado como forma de apropiación de la historia. Al reescribir su propia historia, además, los vecinos de Atucucho pueden pensarse de manera distinta e imaginar futuros distintos. En su discurso, Robles mencionó “la magia de reeditar la historia”, y es allí donde toma lugar una *intervención sobre la realidad* por parte de la producción y distribución de un cortometraje audiovisual participativo, cuya historia, a su vez, se inspira en la memoria local.

Es común que los movimientos sociales que alteran el curso de la historia—como el Levantamiento Indígena de 1990 en Ecuador o el movimiento de los Derechos Civiles en Estados Unidos—empiecen por una reinterpretación de las narrativas históricas. Son ejemplos extraordinarios, de resultados descomunales, que sirven para ilustrar la idea: de ninguna manera se puede comparar a ellos lo que pudiese suceder en un barrio al inducir la realización de un cortometraje; aunque tampoco implica que la alteración provocada por una producción audiovisual participativa sobre la percepción del pasado en los vecinos es un tema menor.

Gabriela Zamorano describe a este tipo de proceso de creación como capaz de generar un “espacio común de debate, negociación y desacuerdo para concebir futuros políticos distintos” (Zamorano 2009, 163).

En *Atucucho 1988: hecho a mano*, lo que Carmen Guarini (2010) llama “objeto fílmico”, es decir aquello sobre lo que un filme reflexiona, son los hechos que resultaron en el nacimiento del barrio. Si bien el objeto fílmico ya estaba dispuesto, los talleres no dejaron de ser un espacio para reinterpretar los testimonios de los fundadores de acuerdo a las preocupaciones y sensibilidades de quienes elaboraron el guion. Guarini toma como caso la elaboración de baldosas especiales, que se ubican en espacios públicos de Buenos Aires, en honor a individuos desaparecidos por el Estado argentino, con el fin de buscar en lo visible un camino hacia lo no-visible mediante la producción colectiva de dos cortometrajes documentales sobre esta manifestación de la memoria. De manera similar, se busca en el cortometraje aquí realizado, un camino hacia la mirada sobre el barrio en la actualidad, para lo cual se emplea el nacimiento del barrio como mito fundacional, del que los vecinos se apropian y reinterpretan los hechos en una narración audiovisual, vista esta vez desde la perspectiva de los primeros vecinos, los fundadores. Lo que simboliza la paralela entre la legítima apropiación de la tierra 30 años y la apropiación—también legítima—de *su* historia, de interpretarla y de enunciarse sobre ella, indica continuidad sobre la búsqueda permanente de dignidad, que puede ser advertida en las reivindicaciones alcanzadas, producidas a partir de algún tipo de ruptura del orden, una acción política que implica un cambio, por más pequeño que sea, sobre las estructuras y por tanto sobre la relación con el espacio y la forma de habitar.

Para quienes participaron en la realización del cortometraje, la ocupación de 1988 fue pensada como un hito histórico, y ya no como una fuente de vergüenza que viene atada al estigma de invasión. La historia que el cortometraje presenta pretende, en términos generales, sembrar una idea parecida en su audiencia, y aunque eso no garantiza que cada persona lo interpretará de esa manera, sí se puede esperar que estimulará, entre otras críticas y reflexiones, una sobre el nacimiento del barrio Atucucho—o de cualquier barrio informal—en las personas que miren el cortometraje. Respecto a éste último, Zamorano sostiene que “la apropiación de la historia a través de la memoria de antepasados permite movilizarla como algo compartido y, por lo tanto, darle un sentido político” (Zamorano 2009, 267).

La reinterpretación de la historia del barrio que tomó lugar en la producción de *Atucucho 1988* empezó cuando decidimos que el tema del corto sería la ocupación que da origen al barrio. El proceso continuó en la recolección de testimonios y llegó a su punto clave en la

construcción de un guion participativo. El taller en el que se construyó el guion—descrito en el capítulo 3—consistió en una puesta en escena, donde la *improvisación proyectiva* a partir de grabaciones testimoniales fue un espacio de interpretación y reflexión sobre la ocupación de 1988. Para construir un guion de ficción basado en el evento, era necesario imaginar lo que sucedía y ponerlo en escena, es decir interpretarlo. De este modo surge una reflexión expresada en las palabras y los cuerpos de los participantes sobre el origen del asentamiento, una serie de eventos sobre los que todos los participantes tenían al menos un conocido que había estado ahí.

Luego de observar producciones en las que se reconstruye eventos históricos dentro del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual de Bolivia, la antropóloga Gabriela Zamorano llega a la siguiente conclusión:

[...] la puesta en escena eventos históricos permite enlazar la vivencia personal y presente con una memoria colectiva y compartida con fin de reforzar la importancia política de esos sucesos para las luchas actuales [...] la escritura del guion es un ejercicio para pensar cómo acentuar, comparar o explicar situaciones, con el fin de producir en el público efectos emocionales y sentido de realidad e inmediatez (Zamorano 2009, 268).

La puesta en escena y la reflexión que ésta puede generar en quienes participan de ella tendrá luego una nueva vida en la producción del guion y presentación de la obra ante los vecinos. Pero son los participantes quienes se hacen cargo de la reflexión y es en ellos donde nace la posibilidad de intervenir la realidad; se convierten en los actores del cambio. Así como otras expresiones culturales se transforman en activos simbólicos, una producción audiovisual puede llegar a ser fuente creadora de significados. El cambio continúa al imaginar—a la par que se improvisan acciones para construir a partir de allí un guion—locaciones dentro del barrio donde se podría grabar cada escena. Es decir que desde aquel momento se piensa en el espacio actual y en cómo adecuarlo para que pueda representar al espacio pasado. En ese proceso se reflexiona sobre el barrio, los lugares que pueden ser útiles, lo que sucede en ellos que puede ayudar o entorpecer la grabación.

Posteriormente, al ubicarse y desarrollarse la obra en el espacio público se utilizan temporalmente los espacios para un nuevo propósito, el de evocar el pasado de ese mismo territorio. La transformación de un espacio en un set de grabación implicaba domesticarlo de modo que se pueda asemejar a nuestra versión del barrio 30 años atrás: se construyeron carpas plásticas, se consiguieron vestimentas y objetos que llegan al escenario como productos de la consciencia sobre el contexto histórico nacional en el que se da la historia del cortometraje.

Toda esta dinámica forma parte del proceso en el que este tipo de producciones “interviene sobre la realidad”, cosa que toma lugar en las maneras de existir en el barrio, en la relación con el espacio, es decir, en la forma de habitar el barrio.

Si bien *Atucucho 1988: hecho a mano* no explora una impresión de la memoria sobre el espacio como lo hace Guarini, la relación entre el espacio y la producción del cortometraje de Atucucho sí se encuentra atravesada por la memoria. Además del tema de la recreación de un evento histórico para el barrio, es necesario tomar en cuenta que se trata de una producción realizada a modo de minga y que es esta misma práctica—la minga—la que posibilitó la transformación del territorio hacia un entorno urbano. La memoria sobre los eventos, de este modo, se complementa de la memoria de una práctica que hasta el día de hoy, aunque de maneras distintas, sigue presente en la comunidad.

[A]lgo que distingue estas producciones es la manera en que retoman realidades sociales o políticas con base en referencias emocionales de las mismas comunidades [...]. La distancia de tales recreaciones frente a la realidad las hace generalizables cómo experiencias políticas colectivas y les permite entrar a dialogar con debates ya existentes entre el público. Vale la pena subrayar que la recreación de situaciones no sólo implica “expresar” las realidades de los pueblos indígenas, sino “intervenir” en ellas a través de los videos. Este es uno de los aspectos que permite entender el trabajo del Plan Nacional como un “proceso de comunicación” y no sólo como una “práctica de representación” (Zamorano 2009, 281).

Así como Zamorano describe en el fragmento anterior al Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual boliviano, las realidades sociales y políticas que están en juego al recrear una experiencia real de la comunidad se radican en el desarrollo narrativo y creación de un guion, así como en la puesta en escena y la actuación. Todos esos aspectos, en su conjunto, hacen que una producción trascienda la mera práctica de la representación: en los distintos niveles de reflexión que el cortometraje pueda provocar, sea sobre los realizadores y actores o sobre la audiencia, es posible que algo cambie. Finalmente, el hecho de interpretar un segmento del pasado en una ficción no solamente propicia un debate en la comunidad, sino que invita a otros asentamientos de pasado similar a observar su propio caso desde una perspectiva distinta.

4.2.2 El corte final, descripción de Atucucho 1988: hecho a mano

Como su título lo indica, *Atucucho 1988: hecho a mano*, trata sobre la ocupación de un territorio que luego se convierte en un barrio llamado Atucucho, algo que se desarrolla a lo

largo del cortometraje y se explicita hacia el final. El filme gira alrededor del tema de la edificación de un nuevo hábitat por sus propios ocupantes. Esto se construye a través la reconstrucción de una serie de eventos cercanos a los dos traficantes de tierra que lideraron la ocupación de un territorio en la periferia de Quito. Los sucesos retratados incluyen el recorrido de una pareja, el establecimiento de un negocio de comida y bebida, el intento de un licenciado por establecer una escuela y las preocupaciones de una señora *ex-huasipunguera* que ya habitaba el sector con su esposo años atrás.

Rosario y Mateo buscan obtener una casa propia para formar su hogar en Quito, por lo que acuden a Segundo Alarcón—personaje que representa a Segundo Aguilar—, quien ofrece lotes de terreno a cómodos precios tras pagar una inscripción. Alarcón se apoya en la necesidad de varias familias para liderar la ocupación ilegal de un territorio. De esta manera proporciona una oportunidad para acceder a una vivienda propia, pero también se beneficia política y económicamente. El cortometraje plantea, por lo tanto, una interrogante sobre las posibilidades de Rosario y Mateo, junto al resto de familias, de establecerse en el territorio y conformar un nuevo barrio.

Pese a que la narrativa se encuentra excesivamente conducida por diálogos entre los personajes, resaltan algunos aspectos visuales, en especial respecto al escenario: la periferia de una ciudad. Tanto las locaciones como los accesorios empleados por el diseño de arte revelan aspectos del modo de vida en el que los personajes se insertaron en el territorio para adquirir una vivienda. Se puede apreciar en un inicio a la comunidad reunida alrededor de una gran fogata, luego las precarias chozas que levantaron para pernoctar y, más adelante, la vivienda un poco más elaborada donde habitan Rosario y Mateo. Asimismo, en el bar-restaurante frecuentado por algunos personajes—vecinos y policías—, se muestra un slogan de campaña electoral, que denota el periodo histórico y sugiere una afinidad política del dueño del bar: uno de los ayudantes de Aguilar.

Figura 4.1 Fotograma del cortometraje Atucucho 1988: hecho a mano



Respecto a su estructura, el cortometraje guía al espectador a través de los eventos sin la necesidad de un personaje protagónico, aunque se entiende a Rosario y Mateo como los principales, debido a que son ellos quienes juntan a las historias del resto de personajes para sumarlas y hacer de la producción de hábitat el evento principal del filme. El estilo narrativo es más bien televisivo, tanto por el ritmo de las acciones y acontecimientos, como por los diálogos y el ritmo de cortes rápidos.

La precariedad como tema recurrente a lo largo del filme refleja la situación de los personajes, que se embarcan en este viaje por necesidad más que por elección. De la misma manera, simboliza el espíritu de lucha ante tan difícil situación. La perspicacia de los personajes, sin embargo, parece tomar mucha más fuerza que el padecimiento ante la situación retratada.

A pesar de las reiteradas recomendaciones de limitar la historia durante el taller de guion, los vecinos optaron por un cortometraje que incluyera más detalles sobre su propia historia, muchos de los que tuvieron que ser omitidos a causa de nuestras limitaciones en tiempo y capacidad de producción. El cortometraje sugiere repetidamente actos corruptos por parte de Alarcón y su compañero, que son los líderes de la ocupación y la construcción del asentamiento. La historia empieza con la llegada de las familias al territorio, y termina en el encarcelamiento de estos personajes, lo que desencadena una nueva iniciativa de organización, esta vez autónoma, por parte de los vecinos, para proveer de agua al nuevo

asentamiento. De esta manera se intenta dejar al espectador con una idea de organización autónoma, de abandono del Estado y de incertidumbre ante el futuro de los nuevos vecinos.

El análisis textual del cortometraje, sin embargo, no logra cubrir todas las prácticas y sentidos que hay detrás suyo. Por esa razón, resulta imperativo tomar en cuenta el proceso y la labor comunitaria que lo hizo posible y se describe en el tercer capítulo de este texto, pues al hacerlo se abre la posibilidad de observar, también, los mecanismos narrativos y visuales mediante los cuales una comunidad barrial negocia un lugar como parte de la ciudad de Quito.

4.2.3 La incidencia del investigador

Resulta oportuno plantear la interrogante de la inserción de la Casa Atuk al Gobierno Barrial como una forma de institucionalización que puede limitar o potenciar la producción de expresiones artísticas y culturales. A esto se suma mi presencia como investigador, tanto en el barrio como en el proceso de la Casa Atuk. Si bien estos factores son en un principio propulsores de la producción cultural de Atucucho, también los lleven en una dirección distinta a la orgánica. En el caso del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*, por ejemplo, la mayor influencia que impulsó el proyecto cinematográfico fue externa.

Pese a que el interés por la creación audiovisual se encontraba entre los jóvenes del barrio desde mucho tiempo antes del inicio de la presente investigación, y que se hubiese consumado más temprano que tarde de no haberse realizado el cortometraje *Atucucho 1988*, mi presencia como investigador y responsable de los talleres, junto con los otros comunicadores audiovisuales y vecinos que se sumaron al proceso, hicieron posible la realización del cortometraje. Así pues, esta investigación empezó con el interés por aprender el oficio audiovisual de los miembros de la Casa Atuk, quienes durante gran parte del proceso fueron mis únicos interlocutores, en la medida en que se indujo el proyecto de creación audiovisual se sumaron actores vitales, entre los se encontraban, incluso, miembros de otras agrupaciones juveniles que producen expresiones artísticas en el barrio que tienen cierta rivalidad con la Casa Atuk.

Luis Robles y el Gobierno Barrial nunca trataron de interferir en el proceso creativo, pues, por el contrario lo apoyaron de la misma manera que se apoya a los emprendimientos culturales como los anteriormente mencionados: coreografías, presentaciones musicales, realización de festivales, jornadas de mural, murgas y artes circenses, considerando también que vieron en la producción una añadidura a su proceso político. La visión de Robles, por lo tanto, ganó

protagonismo ante esta primera generación de jóvenes nacidos en el barrio, apoyada en este caso por una iniciativa externa con fines académicos.

De aquello cabe resaltar que las principales partes que impulsaron la producción fueron los miembros de la Casa Atuk, el GBA y mi proyecto académico. Se planteó, entonces, un proceso de orden simbiótico, del que todos aprendieron y consiguieron algo. Esto además garantizó la colectividad dentro del proceso creativo, que estuvo sujeto al consenso entre las partes en todo momento salvo en el montaje. Así pues, se puede concluir que Robles fue quien dio inicio a esta relación al abrir las puertas del GBA para que los jóvenes de la Casa Atuk pudiesen ensayar sus expresiones creativas y para que yo pudiese impulsar la creación del cortometraje durante los talleres. El rol de Blanca Haro, por otro lado, al ser una de las fundadoras del barrio y por su cercanía con la Casa Atuk y el GBA, fue decisivo en la mediación que se llevó durante los talleres sobre la historia del barrio y luego en el rodaje, donde adquirió un papel protagónico tras las cámaras.

4.3 Estreno, distribución y recepción de *Atuccho 1988*

Respecto a la distribución de cine comunitario, Alfonso Gumucio sostiene que en teoría no deberían existir los mismos obstáculos que limitan a las “producciones profesionales independientes” (Gumucio 2014, 62). Tanto los canales de difusión como la audiencia del *cine comunitario* es distinta que en el cine de autor. Así por ejemplo, *Atuccho 1988: hecho a mano* tuvo como principal objetivo ser proyectada en el barrio para conmemorar su trigésimo aniversario. De este modo, además, el esfuerzo y los tiempos de la producción quedaron justificados y tomaron sentido. El objetivo de la realización del cortometraje, tanto desde esta investigación como desde las distintas expectativas locales era, precisamente, realizar una reflexión en torno a la memoria y estimular a que el resto hiciera una reflexión similar. En el marco de los festejos por el aniversario del barrio, el proyecto de creación audiovisual estuvo pensado colectivamente como una lectura distinta de la ocupación para hacer frente a la perspectiva antagónica que se les ha impuesto sobre su propia lucha, una lectura ajena que profundiza el estigma de invasión, de barrio informal o peligroso. Durante el estreno del cortometraje en las fiestas del barrio, pudimos ver un ejemplo de la reflexión y perspectiva de la audiencia.

Se dieron cita en el estreno aproximadamente 150 personas para ver en una pantalla gigante gestionada por la producción, dos cortometrajes comunitarios, seguidos de una presentación

del proceso por parte de Luis Robles, Marcelo Jácome, Blanca Haro y yo, respectivamente, para luego proyectar el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*. Tras la proyección, se ofreció al público la oportunidad de tomar el micrófono y comentar el trabajo en un espacio de reflexión conjunta. Los comentarios fueron en su mayoría positivos. Lo que más llamó la atención fueron los recuerdos que el cortometraje despertó en algunos vecinos y la curiosidad de otros por saber qué tan cierta era la historia que acabaron de mirar. También se resaltaron los paisajes y las mingas como patrimonio histórico intangible del barrio. Y por supuesto, hubo críticas, en especial por omitir varios detalles y personajes, por no contar la historia completa, por haber utilizado nombres ficticios y por minuciosidades en la escenografía y dirección de arte. Las críticas y comentarios sobre el cortometraje son, a la larga, una forma de reflexión sobre el barrio y su realidad, una forma de apropiarse de la memoria expresada en una ficción, pero también una posibilidad de cambio, de una relación distinta con el espacio, de existir en él o, en otras palabras, de habitarlo.

Foto 4.2 Blanca Haro, una de las productoras del cortometraje se dirige al público previa la proyección.



Foto del autor

La misma identificación que sintió Robles al ver las imágenes, fue manifestada por todos los fundadores del barrio con quienes pude conversar aquella noche del estreno: Rosa Castellanos, Carmen Poaquiza y Blanca Haro, quien además, como productora, guionista, actriz y directora de arte, en su discurso ante los asistentes hizo énfasis en el cariño con el que se realizó el ejercicio, la camaradería en el proceso de producción y la importancia de recordar que Atucucho fue hecho a mano por sus propios habitantes, algo que deben saber todos quienes llegaron al mundo o al barrio después de la ocupación.

4.3.1 Recepción en otros espacios

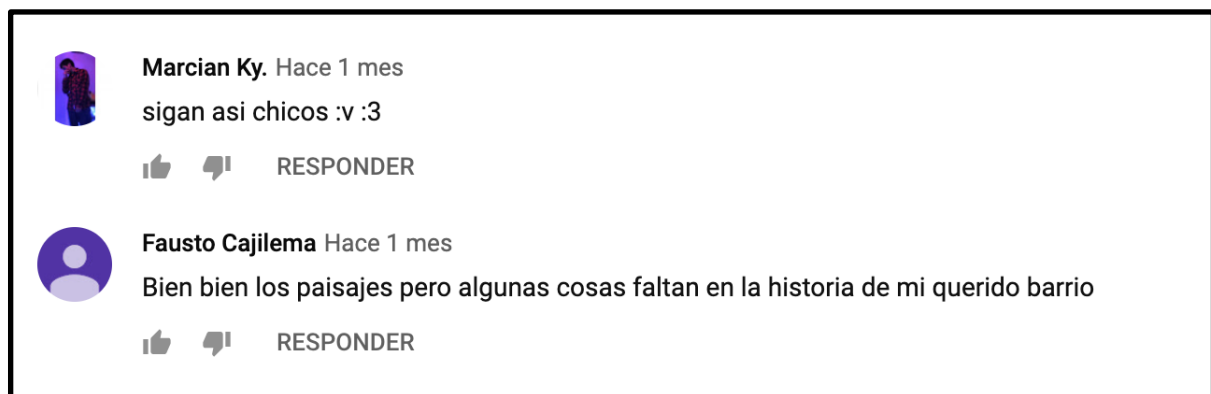
Luego del estreno en el barrio, trabajamos el sonido y la corrección de color fuera de Atucucho, con el objetivo de participar en los festivales de cine comunitario de la región. El primer festival al que entró el cortometraje fue el Festival de Cine Etnográfico del Ecuador, al que yo no pude asistir, pero varios miembros de la comunidad asistieron con mucho entusiasmo, pero se retiraron con mucha decepción. “Era nuestra primera vez en un festival de cine y ni nos dijeron la hora que iban a pasar el corto y luego ya se acabó y todos se fueron. Ni un comentario ni nada” (Jácome 2018, comunicación personal).

Sin embargo, el entusiasmo se mantenía por otros festivales a los que, también en conjunto, se aplicó: Ojo al Sancocho y FESDA en Colombia son dos emblemáticos festivales de cine comunitario de la región a los que Marcelo Jácome y Blanca Haro tenían mucha ilusión de viajar para compartir su experiencia como realizadores. Pero el cortometraje fue rechazado, al igual que en el festival de Hacer una Escuela de Cine Comunitario, un espacio de confluencia de este tipo de producciones muy influyente en Argentina y Sudamérica, al que tampoco entró el cortometraje. Meses más tarde recibimos una aceptación y una invitación para asistir al Festival Audiovisual de los Montes de María, otro espacio emblemático para las producciones colectivas y populares, al que debido a su lejanía y al alto costo de traslado, fue imposible asistir para los realizadores. Finalmente, el cortometraje participó de la V Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid, organizada por el Instituto Madrileño de Antropología, donde la audiencia se concentró en el filme como pieza de investigación, y no como pieza narrativa, a diferencia de los otros espacios donde el filme fue proyectado.

Luego de finalizar un período de distribución de aproximadamente seis meses, decidimos junto a los productores dejar que el cortometraje pueda ser visto libremente en las plataformas de internet Vimeo y Youtube. Al anunciar esta noticia en redes sociales, el trabajo recibió

varios comentarios, positivos y negativos, bajo la misma línea que en el estreno: se aprecia el esfuerzo, se recuerda el pasado del barrio y se sugiere continuar el trabajo para poder incluir los detalles que quedaron fuera.

Figura 4.2 comentarios públicos en el video en internet



Conclusiones

A lo largo de este trabajo se han recorrido distintas perspectivas para entender el barrio Atucucho, ubicado en la periferia noroccidental de Quito. A partir de una exploración crítica del pasado, el objetivo fue el de comprender las formas en que el trabajo colectivo ha transformado el espacio a través del tiempo, hasta llegar al presente. Desde mi llegada al barrio con una propuesta para poner en marcha un proyecto audiovisual con fines académicos, los miembros de la Casa Atuk y del Gobierno Barrial de Atucucho expresaron su interés y su trabajo de años sobre el potencial de la producción de expresiones artísticas y culturales para enfrentar los estigmas que recaen sobre Atucucho. Así pues, mi aspiración por experimentar con el audiovisual y la improvisación como métodos creativos de investigación se alineó a la de mis interlocutores en el barrio para producir el cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*.

En los cuatro capítulos que componen este texto, se pone a prueba la hipótesis de mis interlocutores en Atucucho, bajo la noción de habitar como una forma de relacionarse con el espacio, que toma forma de diálogo permanente entre los lugares y las personas. La producción del cortometraje fue empleada como un caso para estudiar si la producción de expresiones artísticas y culturales—particularmente la producción audiovisual—tiene incidencia alguna en las formas de habitar el territorio. La puesta en escena de la ocupación de 1988 se convirtió en un importante vínculo entre dos generaciones: la que edificó el barrio y la que treinta años después lo habita. A continuación, se exponen algunas conclusiones que deja este ejercicio y las nuevas interrogantes que emergen para el posterior análisis e investigación.

La contextualización del nacimiento del barrio y el análisis crítico de las condiciones en las que sus fundadores lo construyeron representa un punto clave para entender Atucucho, pero sobre todo para entender cómo sus habitantes perciben a su entorno y su comunidad. Queda claro que la ubicación geográfica del vecindario en las laderas del volcán Pichincha, por encima la mayoría de barrios de la capital ecuatoriana; junto con la transitoriedad permanente con la que aprendieron a vivir las primeras familias—incertidumbre y riesgo de ser expulsados o de sufrir accidentes debido a la precariedad del entorno—, se convirtió en una parte de la identidad del barrio. No solamente los fundadores, sino también algunos jóvenes hacen énfasis en la lucha de la que su barrio es producto.

Esta *lucha* contra un orden urbano, contra la falta de servicios y garantías legales se suma a los conflictos internos y a los intereses que hay detrás de los traficantes de tierras que

impulsaron en un inicio el proceso de ocupación. En consecuencia, los vecinos se vieron en la necesidad de organizarse, como se expone en el primer capítulo, pero la organización vecinal no queda libre de disputas y alianzas con los políticos de turno. Uno de los hallazgos respecto a lo anterior es que debido al estado de excepción en el que Atucucho se desarrolla, las negociaciones por ingresar al orden urbano y obtener derechos básicos pasan por la política, en lugar de pasar por la ley.

La política en los barrios se resume en las relaciones entre las dirigencias, los partidos políticos y los gobernantes. En Quito cada alcalde imprime sus propias estrategias de organización y gestión con los barrios. En sus inicios la relación entre la comunidad de Atucucho y el cabildo estuvo mediada por un Gerente Parroquial (pese a que Atucucho no es una parroquia; es parte de una), luego se instauraron Cabildos, y la siguiente administración estableció Redes de Organizaciones Sociales. Los ejemplos anteriores permiten advertir la forma en que las estrategias municipales se desintegran, cosa que no sucede con los barrios, que deben aprender a acoplarse a estas políticas desde una dirigencia barrial cuyo nombre puede cambiar, pero que conserva su propia dinámica y formas de gestión dentro del barrio.

En un principio, la forma de gestión en Atucucho tomó forma de mingas o trabajo comunitario. Posteriormente se organizaron asambleas y hubo un brote de cuerpos organizativos. Sin embargo, la minga ha sido una constante en los treinta primeros años de vida del barrio. Las mingas representan un modelo socioeconómico distinto al que dicta el orden urbano, por lo que tiene sentido que un barrio ajeno a este orden haga uso de la práctica para conseguir aquello que ni el Estado le proporciona ni su condición socioeconómica le permite adquirir.

Al desarrollarse como comunidad en un entorno de segregación, se desarrolla también un orden propio, con su respectivo esquema de desigualdades y de prácticas colectivas, que son, a su vez, reproducidas individualmente. De este modo, el abordaje del habitar propuesto por Ángela Giglia permite observar en la relación de los atucuchenses con su entorno algunas de sus preocupaciones principales en torno a la vida social. Se deduce, entonces, que entre las mayores preocupaciones los emprendedores artísticos y culturales con quienes trabajé en la realización del cortometraje, se encuentran el estigma y la memoria, por lo que la noción de lucha toma relevancia. Por un lado debido a que el estigma de barrio informal y peligroso viene justamente de la manera en que el territorio fue establecido, es decir la *lucha*, y finalmente porque mis interlocutores se mostraron entusiastas por hablar del pasado y conocer

más sobre el periodo de gestación de su barrio, las adversidades que atravesaron sus fundadores y las vidas que se perdieron en la *lucha*.

Cabe resaltar que no se puede limitar las preocupaciones de un grupo de personas—mucho menos de un barrio—al estigma y la memoria. En especial si se pretende observar estas preocupaciones en la relación con el entorno o la forma de habitar y la incidencia en ésta de la producción artística y cultural, algo que implica una extensa observación de las prácticas cotidianas. Se concluye, por lo tanto, que los alcances de este trabajo proporcionan un caso para plantear más interrogantes de cara a una investigación prolongada, en la que se pueda observar también la vida de dichas expresiones, en este caso un cortometraje, luego de pasar a las manos de la comunidad. Aún así, la presente exploración plantea discusiones que podrían ser valiosas para observar el habitar y su habitus socioespacial, la memoria y su relación con la producción audiovisual.

En la producción del cortometraje *Atucucho 1988: hecho a mano*, resaltó el trabajo comunitario organizado sobre la marcha para solucionar los problemas que supone un rodaje de ficción. La preocupación de los colaboradores locales por representar al barrio de una manera para ellos adecuada, junto con el aprendizaje de los talleres, permitieron que se pudiera finalizar el rodaje. Pese a que el taller de producción contempló problemas y planificó las acciones, el rodaje no se dio de la manera planeada, pero los inconvenientes obligaron a que se sume más gente y se establezca un espacio de debate más cercano al de las asambleas barriales.

Así pues, las discusiones sobre cine comunitario y medios indígenas permiten trasladar el modo de producción del cortometraje hacia las formas de habitar en un modo de producción propio e irreplicable, denominado en este trabajo como *video-minga*. La resolución de problemas, tanto narrativos como logísticos, representa una forma de habitar, de domesticar el espacio para crear escenografía y de intervenir sobre la realidad. La forma en la que se produce cine, por ser un ejercicio fundamentalmente colectivo, pone en evidencia las distintas prácticas permitidas o establecidas en el barrio para relacionarse y organizarse.

El rodaje del cortometraje fue, además, un diálogo entre distintas culturas y distintas versiones de Quito por la participación de personas que habitan otras partes de la ciudad, otras periferias y también zonas más acaudaladas, pero todos reunidos alrededor de la historia de Atucucho. Este aspecto fue rescatado por varios participantes hacia el final del rodaje, mientras que al inicio fue una fuente de sospechas, en especial por parte de los miembros de la Casa Atuk que participaron en la producción del cortometraje.

El proceso de producción colectiva no estuvo libre de tensiones. En la medida en que se acercaba la inauguración de los talleres de cine, mis visitas al barrio se transformaron en un espacio de negociación previa a la planificación y desarrollo del cortometraje. La participación de la comunidad configuró la modalidad de creación del cortometraje desde distintos niveles. Primero, la gestión de Marcelo Jácome, el proceso que lidera y la gente que lo acompaña fueron la base de la producción; luego se sumaron otros actores que conocí al investigar el proceso histórico de Atucucho: Charlie Granda, Javier Toa, Joana Pineda, que no forman parte del colectivo de Jácome y agregaron multiplicidad al grupo y, finalmente, el proceso se consolidó con la participación de Blanca Haro, quien, al ser fundadora del barrio, se empoderó del proceso y adoptó una figura de autoridad en los talleres. Su compromiso por representarse y la importancia que le dio a la memoria fueron transmitidos al resto como un compromiso ético y fundamental de la condición de atucuchenses.

El tiempo que se destinó a la mediación colectiva fue donde el proceso de producción audiovisual tomó sentido. De la misma manera que sucede con la producción de una coreografía, se priorizó el proceso y el establecimiento de una dinámica de trabajo sobre el trabajo directo del producto final, en este caso un cortometraje. La producción de una expresión narrativa como *Atucucho 1988: hecho a mano* guarda una relación con el espacio, en cuanto sus habitantes piensan nuevas formas de utilizarlo y por lo tanto tiene una incidencia en las formas de pensar y habitar el barrio. En esas nuevas formas se encuentra la posibilidad de transformación del orden socioespacial que se propone en el barrio a través de las artes, y en este caso de una *video-minga*, pero no queda del todo claro si aquella transformación o intervención sobre la realidad, tendrá repercusiones significativas para el barrio o para los participantes de la producción en un futuro cercano.

Para finalizar, la performance dentro de este trabajo fue fundamental para procesar datos históricos, como los testimonios de los fundadores del barrio, hasta convertirlos en una ficción elaborada colectivamente. Surge la interrogante, entonces, ¿se puede llegar a explorar la memoria y al mismo tiempo la forma de habitar mediante prácticas expresivas, que integran la mirada de ciertos individuos alrededor de un tema de relevancia para su comunidad?

Existen varios factores que dan forma al habitar de Atucucho, entre ellos se encuentran, por nombrar algunos, el nacimiento del barrio, las agrupaciones juveniles, las relaciones con los políticos o grupos con intereses políticos y, también, la producción de expresiones artísticas y culturales. La recepción del cortometraje levantó el interés de los vecinos por el pasado de su barrio y pese a que no fue posible determinar si se modifica algún orden, se concluye que la

video-minga descrita en este trabajo representó, al menos por pocos días y en pocos sectores, un desafío para el orden socioespacial atucuchense y una forma de reescribir el pasado para imaginar futuros distintos.

Referencias

- Agamben, Giorgio. 2010. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguilera, Camilo, y Gerylee Polanco. 2011. *Luchas de representación prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Alvarado Sevilla, Javier. 2011. *Plan de Mejoramiento Integral del Barrio Atutucho*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Ardévol, Elisenda. 1994. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. Tesis doctoral en Antropología Social y Cultural, Universitat Autònoma de Barcelona. TDX (Tesis Doctorals en Xarxa).
<http://www.tdx.cat/handle/10803/1004>
- Augé, Marc. 2008. *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Banks, Marcus, y Jay Ruby, eds. 2011. *Made to Be Seen: perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Caldeira, Teresa Pires do Rio. 2007. *Ciudad de muros*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Calderón, Jefferson, Katya Hernández y Mónica Maldonado. 2010. *Entre crisis y crisis: el proceso migratorio internacional en los barrios populares del noroccidente de Quito y sus impactos en el desarrollo*. Madrid: Fundación Carolina.
- Cerbino, Mauro. 2012. “Antropología, ciudad y jóvenes Un diálogo con Teresa Caldeira”, *Íconos Revista de Ciencias Sociales*. Num. 42, Quito, pp. 137-149.
- Chapi, Lenin y Raúl Noriega. 2012. “Estudio del Déficit Habitacional del Sector Laderas del Cisne Del Barrio Urbano Marginal Atucucho del Distrito Metropolitano De Quito”. Tesis de grado en Ingeniería en Finanzas, Universidad Central del Ecuador.
- Clifford, James. 1990. “Notas sobre las notas (de campo)” En: R. Sanjek (ed.) *Fieldnotes. The makings of anthropology*. New York: Cornell University Press.
- Comisión de la Verdad. 2010. *Informe: sin verdad no hay justicia. Resumen Ejecutivo*. Ecuador: Defensoría del Pueblo.

- Comisión de la Verdad. 2010. *Informe: sin verdad no hay justicia. Tomo II Crímenes de lesa humanidad*. Ecuador: Defensoría del Pueblo.
- Crespo, Jorge. 2015. Propuesta para la implementación de transporte por cable en barrios altos del norte de Quito. Tesis de maestría en Ingeniería del Transporte, Facultad de Ingeniería, Pontificia Universidad Católica del Ecuador
- Das, Veena y Deborah Poole. 2008. “El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas”. *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 27, pp. 19-52
- Davis, Mike. 2006. *Planet of Slums*. London: Verso Books
- Eaton, Mick. 1979. *Anthropology, Reality, Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute.
- Echeverría, Bolívar. 2005. *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México, D.F.: Universidad Autónoma de México Ediciones Era.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Definición de la Cultura*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Encyclopedia of Latin American History and Culture. “Huasipungo.” Encyclopedia.com. (Abril 4, 2019). <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/huasipungo>
- Field, Syd. 1979 (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta Trade paperback revised edition
- Freire, Paulo. 1976. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores.
- Gauntlett, David. 2007. *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*. London: Routledge.
- Giglia, Angela. 2012. *El Habitar Y La Cultura Perspectivas Teóricas Y De Investigación*. Barcelona: Anthropos Editorial
- Ginsburg, Faye. 1995. *Conceiving the new world order: the global politics of reproductions*. Berkeley, USA: University of California Press.
- Ginsburg, Faye. 2002. “Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media”. En Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin (Eds.), *Media worlds: anthropology on new terrain*, , 39-57. Berkeley, California: University of California Press.

- Ginsburg, Faye. 2008. "Rethinking the Digital Age". En P. Wilson, y M. Stewart (Eds.), *Global Indigenous Media*. Atlanta: Duke University Press.
- Ginsburg, Faye. 2011. "Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film" en Banks, Marcus y Jay Ruby (Eds.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. pp 234-255
- Guarini, Carmen. 2010. "Baldosas contra el olvido: las prácticas de la memoria y su construcción audiovisual". *Revista Chilena de Antropología Visual número 15* . Santiago, Agosto 2010 - 126/144 pp.- ISSN 0718-876x.
- Guber, Rosana. 2004. *El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Gumucio, Alfonso, et al. 2014, *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, Colombia: Fundación Friedrich Ebert
- Harvey, David. 2013. *Ciudades rebeldes Del derecho de la ciudadada la revolución urbana* . Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Heidegger, Martín. 2006. *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Loizos, Peter. 1993. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MacDougall, David. 1976. "Prospects of the Ethnographic Film". En Nichols, Bill, *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.
- MacDougall, David. 2006. *The Corporeal Image: film, ethnography, and the senses*, New Jersey: Princeton University Press.
- Marcus, George y Michael Fischer. 1986. *Anthropology as cultural critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marcus, George, ed. 1996. *Connected: Engagements with Media*, Late Editions: Cultural Studies for the End of the Century. Chicago: University of Chicago Press
- Martínez, Emilio. 2014. *Configuración Urbana, Habitar Y Apropiación Del Espacio*. Ponencia presentada en el XIII Coloquio Internacional de Geocrítica El control del

- espacio y los espacios de control Barcelona, Universidad Complutense de Madrid. 5-10 de mayo.
- Mathew, Wesley. 2014. *Reality in Ethnographic Film: Documentary vs. Docudrama*, *Visual Anthropology*, 27:1-2, 17-24, DOI: 10.1080/08949468.2013.756713
- Molfetta, Andrea, ed. 2018, *Cine Comunitario Argentino: Mapeos, experiencias y ensayos*, Buenos Aires, Argentina: TeseoPress
- Rancière, Jacques. 2006. *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones
- Rancière, Jacques. 2010. *El Maestro Ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*.
- Rancière, Jacques. 2011. *El tiempo de la igualdad*. Barcelona: Herder
- Rolnik, Raquel. 2017. *La Guerra De Los Lugares: La Colonización De La Tierra Y La Vivienda En La Era De Las Finanzas*, Santiago: LOM ediciones
- Ruby, Jay. 1982. *A Crack in the Mirror Reflexive Perspectives in Anthropology* /Jay Ruby, Editor. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ruby, Jay. 2000. *Picturing culture: explorations of film & anthropology*. Chicago: University of Chicago Press
- Sáenz, Esteban. 2014. “*Centro De Integración Social, Educación Y Desarrollo Sostenible En Atacucho La Casa Del Lobo*”. Tesis De Arquitectura, Pontificia Universidad Católica Del Ecuador
- Salvador Lara, Jorge. 2009. *Breve historia contemporánea del Ecuador*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica
- Sánchez, John. 2009. “*El proceso organizativo afroecuatoriano: 1979-2009*”, Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Flacso Ecuador
- Sjöberg, Johannes. 2006. *The Ethnofiction in Theory and Practice*. NAFA Network vol. 13.3a (agosto 2006) Newsletter of the Nordic Anthropological Film Association. With a section from the Commission of Visual Anthropology Network.
- Sjöberg, Johannes. 2008. “Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film”, *Journal of Media Practice*, 9:3, 229-242. doi: 10.1386/jmpr.9.3.229/1

- Spivak, Gayatri. 2013. “¿Puede Hablar el Subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003, pp. 297-364 Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá.
- Stewart, Alex. 1998. *The Ethnographer's Method*, Thouans Oka, California: Sage Publications
- Stoller, Paul. 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press
- Tamayo, Eduardo. 2005. *Resistencias al Autoritarismo: Gobierno de León Febres Cordero (1984-1988)*. Quito: Agencia Latinoamericana de Información ALAI.
- Testori, Giulia. 2016. *Gobierno Barrial de Atucucho. An urban alternative based on self-governance and direct democracy*. En Contested Cities International Conference. Madrid, 4 -7 julio de 2016. <http://contested-cities.net/working-papers/2016/gobierno-barrial-de-atucucho-an-urban-alternative-based-on-self-governance-and-direct-democracy/>
- Turner, Terrance. 2002. “Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video”. En Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin (Eds.), *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley, California: University of California Press.
- Zamorano Villarreal, Gabriela, “Intervenir en la realidad: usos políticos del video indígena en Bolivia”. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 45, Núm. 2, julio-diciembre, 2009, pp. 259-285. Instituto Colombiano de Antropología e Historia Colombia.

Filmes y videos citados

- Bermeo Emilio et al. *Atucucho 1988: hecho a mano*. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=hRPMwt9YHVk>
- Bermeo, Emilio. Mirada sobre la Casa Atug. 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=Grkz3gacvpY>
- Flaherty, Robert. *Nanook del norte*, 1922.
- Rouch, Jean y Morin, Edgar. *Chronique d'un été*, 1961.
- Rouch, Jean. *Les Maîtres Fous*, 1955.

Rouch, Jean. *Moi, un noir*, 1958.

Rouch, Jean. *La pyramide humaine*, 1961.

Rouch, Jean. *Jaguar*, 1967.

Vertov, Dziga. *El hombre de la cámara*, 1929.

Entrevistas

Castellanos, Rosa, cofundadora de Atucucho. 07 de enero 2018

Granda, Carlos, cofundador de Atucucho. 07 de enero 2018

Granda, Charlie, estudiante. 09 de febrero 2018.

Haro, Blanca, cofundadora de Atucucho. 10 de mayo de 2017

Haro, Blanca, cofundadora de Atucucho. 25 de diciembre de 2017

Jácome, Marcelo, líder de la Casa Atuk. 17 de enero 2017

Jácome, Marcelo, líder de la Casa Atuk. 6 de marzo de 2018

Pozo, César, cofundador de Atucucho. 26 de diciembre de 2017

Quishpe, Carlos, cofundador de Atucucho. 26 de diciembre de 2017

Quishpe, Carlos y Poaquiza, María, cofundadores de Atucucho. 09 de julio de 2017

Robles, Luis, entrevista con el autor, 21 de febrero de 2019

Robles, Luis, presidente Gobierno Barrial 2017-2019. 8 de marzo de 2018

Anexos

Anexo 1. Ejercicios en los talleres de guion

doña luca era un personaje
muy importante para la gente
de Atucuyo por que sin ~~la presencia~~
~~de ella~~ por que sin la ayuda
de ella no estuviéramos contan
do

mama luca	sub teniente
Bianca	godino
licenciado el oso	segundo
El tubo	Acto
Rosario y mateo	Mingas
temas invención	tercero
Primer acto	segundo A

Blanca y llege Atalar troncos
 con mi hijos en la espalda
 y el otro jalado y con mis vecinos
 nos ayudamos del uno al otro
 y descansamos para comer
 el cucayo que llevabamos
 y continuabamos con las
 min gases y asi asta que
 llegava la noche y al otro
 dia ~~est~~ a seguir la lucha
 yo i mis ~~hijos~~ para tener
 un techo donde poder ~~vivir~~
~~est~~ a mis hijos con miedo pero
 no me quedaba ~~otra~~
 otra opción que ~~seguir~~
 luchando.

Vinolmulloren
 ab. jicoo
 ab. jicoo

"-Relator en presente"

~~Un nuevo amanecer~~

Segundo Acto

Siendo las 6:00 de la mañana

* Con ~~un~~ un nuevo amanecer blanca despierta a sus hijos con el unico fin de seguir lucha por su familia con pico y pala ~~o~~ ~~de~~ ~~sentosa~~ ~~modesta~~ ~~esta~~ a seguir cuidando de su hogar ~~para~~ para que nadie se burlate de una manera cruel e inescrupulosa.

"varegando y"

seguir abriendo caminos para un mejor futuro por su familia y los vecinos, contra

~~Mamó Luca~~

(2)

Segundo Acto

La tala de árboles

Las con,
rev

Mamó Luca, Segundo Aguilón - Rosario y Mateo - Blanca - Lobo Goso
El tufa ← sble gudino

~~Alto~~ Alto, tropa desconfío, atención firmes buenos días tropa
hoy hemos recibido la orden de ir a proteger unas tierras
al noroccidente de la ciudad tal parece que se dio la orden
de un levantamiento masivo o cosas así, Gudino pero
al frente, dígame mi capitán, Gudino quiero que
tu líderes las tropas hacia esa montaña, si mi capitán
una cosa más gudino aquí entre nos, tenemos la orden de
no ser tan correctos en esta cuestión así que solo ve a
cumplir tu tiempo ahí, en ~~carcelan~~ a dos o mas y no
ha pasado nada, enfendido mi capitán, tropa hemos llegado
nos quedaremos aquí esta noche en la mañana comen caran los
in vacaciones

15 am del viernes 1

Arriba bola de ~~vagos~~ vagos todas, ~~eso~~ la noche de ayer
fui más sorprendido y más de so persona ya esta
ocupando territorio, los arrestos se nos ~~no~~
tranquilo de dejemos pasar un poco el tiempo ya veremos que
hacer

~~16 am~~
Sábado 7 am

vecina en donde era la miaga atrás vecina en la
principal ya estamos atrasados chuta si sra blanquita
pero vamos nomas tenemos que ser machos machos por los
gua gus donde les dejó a los cujos a donde les voy
a dejar alla sierep veles j-guando mi guaguis con ellos me loica
no hay con guía dejar ah... si a porre le kerca a esta lcha

③ Vecinas y Vecinos ni nombre es Segundo Alvarado,
y hoy tenemos la dicha, el placer de ver hacer
nuestro primero minga en nuestra propia tierra
esta que nadie nos a de amobatar. hahaha!!!
— San Tito para el' coro de confía, y si el fuer
no bñm de qui y solo nos hace limpiar las terrenos,
!! no vecinas agui os poramos bura y no dejamos que
nadie nos vea la cara de confuades!!

~~Sábado~~
Sábado 11 pm

Mi sub levante gudiño ~~no~~ pero se nos van a dar una vuelta
a ver que dicen estas desferados, si, si como no nos a
que van a la ley, Mi sub mucho gusto a que se debe a
visita, Doble que ofician agui, nosotros no tenemos y cada
nada a ver si suba, si o si misma cantidad. Claro mi
sub no quiero faltarle el respeto pero nos mandan una
canegulo de treguito, si coce unques para el fiero
buena pues con un a des perdicia en dentro para un gran
trozo tomar asiento y calentarse con este caneguito, fue
mi sub si vase ... ufff que amargo pero verde con
algo ps... sea midon gudino no lo tengo cafe, no importa
~~Bevedo~~ Bevedole con tlate para ese mil sabor ahora a beber

Que Dios gudiva Domingo 10 am
Mi sub levante ya vivieron a de cine que gallega
su capitán be muy pero que es ese tubo que nos deja eso
trega con cafe que talle jajaja ~~be~~ desde muy
lo beutizo con el tubo jajaja
segundo minga nos veimos necesitan agua, luz y tala abobes
la lubo eso continua.

Segundo Acto

• Jamás pensé que fuera cierto estar Acotabo en mi propio terreno aunque llevo de Acotabo pero ~~mi~~ trabajo Arduamente con mis tres guaguas uno Al hombro el otro jugando y uno de ellos también de Ayudar a su madre por ahora solos mis tres mi esposo regresa.

Hoy un día coluoso vamos abrir la calle donde pensamos que algún día pasaron los carros es un sueño pero estoy muy feliz de dar a mis guaguas un futuro mejor.

~~Este día~~
Este día la rutina de todos los días hasta saber si se alarga o no el operativo no me importa con tal que siga camellando seguire viendo mis chavichitos de donde soben voy a la Tienda del Tufó. Ojalá ya tenga el Almorzo Tufó. Mi sub como esta buena tarde ya le tengo lo suyo y para la noche lista la fiestita y un par de vecinas no se duide a los 20:00 hoy en la casa de don lucho.

se encuentran en la sección del estado, ~~estas~~ se disponen a dar el encuentro ^(actualmente) pues Aguilar ya tenía orden de captura, una feroz batalla entre las huestes de Aguilar y la policía se da. concluye con la captura de Aguilar y las personas presente ya es un nuevo futuro para el que ~~es~~ el día el gran herido.

Segundo Acto Segundo

Llego de la provincia ^{miga} ~~che~~ Rosario y Motos, ~~con~~ ^{con} a Blanca.

una muchacha con una familia un poco numerosa ~~un~~ ansioso de pasar a su familia adelante, pero más grande que la secretidumbre y las constantes preocupaciones ~~de~~ generadas por los enfrentamientos con la policía; Como todos los noches Blanca salía junto a su esposo a la tala de árboles para la breve expansión del terreno, con el pasar de los días Blanca comprendió que si esto iba a ir para largo debía ser firme ^{y resistente} pues su esposo quien hace poco había establecido amistad con los otros hombres del barrio salía más seguido a los cárceles con la policía, los amigos y a beber desde ~~siempre~~ ^{hacer poco} pusieron la primera tanda; A pesar de la situación Blanca optimista y desahogada se levantaba temprano para atender a los niños, acomodar más su choca que día con día comenzaba a llorar fuego y salir a la tala constante de expansión. Marcos quien ya tenía en mente de cambiar a un "Tubo", se percató de las creencias de aquella mujer, a quien le pidió que convence a los vecinos de su área para hacer la pipa que estaba instaurado para poner el agua, pues aunque doña Lucrecia era presta a la ayuda a cambio de pequeños cosas, los personas querían su propio acceso al líquido vital libre de intermediarios. El Sub oficial Godino quien al parecer era cercano a Aguilar, avisaba cuando los policías tenían los operativos empezaba cobrar más cosas sus servicios, ~~de~~ ^{de} ~~ago~~ Tolo quien era dueño de la primera tanda se volvió más allegado a Godino, con quien las charlas se volvían frecuentes empezaba a sentir con un gran futuro para Marcos le suspiraban

la mayoría de acciones, le llevaba a reuniones y se había ~~reunido~~ en su vez y meno derecho. Después de la ~~segunda~~ ^{primera} misa, un acontecimiento que marcaría la vida de Rosario, Mateo, Blanca Ludina, Tuto y el pueblo en general lo marcaría del martes a las 6:00 los agentes llegaron al barrio ocidente y en la calle principal con un megafono:

- Demos y Caballeros sabemos que Alvarco paso la noche anterior aquí; les informamos que Alvarco tiene orden de captura pues este siendo indagado por estafa y tráfico de tierras.

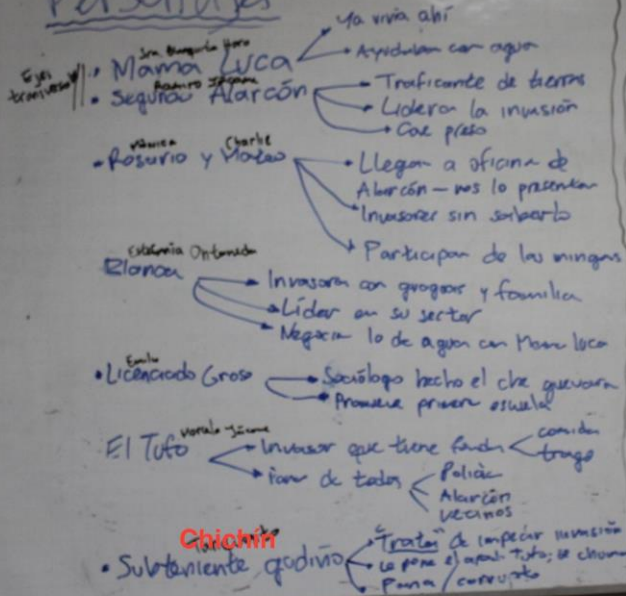
[Hacer en presente]
prologo

[Hacer el final]
C
Deber Zucera

La Pelicula de Atucucho

Marzo 29-30-31 - 1ro Abril

Personajes



TEMAS

- Invasión
- Alarcón (Lider Invasor su voluntad multibancos)
- Organización y mingas

Primer acto

- 1) **RAM** → Oficina de Alarcón *
- 2) **LEM** → Llegar al punto de encuentro
- 3) **ML** → Invasión con voces a mostrar con serbeto de gale

Escenas/Secuencias

- Unidad de tiempo y espacio

- * Int. Ofi Alarcón - Día
- * Ext. Calle - Día
- * Ext. Montaña - Día

- Unidad + 1 que cambia historias más largas y abarca etc.

1 Punto de Giro
↳ POLICIA.

29, 30, 31 MARZO, 1ro Abril.



Anexo 2. Guión de Atucucho 1988: Hecho a Mano

ATUCUCHO 1988

1. INT. ENTRADA OFICINA ALARCÓN - DÍA

Yacelga Y Aquilar están trabajando en su oficina en el centro de Quito. Llegan Rosario y Mateo. Se acercan al escritorio más cercano a la entrada. Se puede ver al fondo un escritorio más grande, donde Alarcón fuma un cigarrillo mientras revisa unos documentos.

YACELGA

¿En qué les puedo ayudar?

ROSARIO

Buenos días, vengo a averiguar sobre los lotes de terreno. ¿Es aquí?

YACELGA

Sí, es aquí. Permítame un minuto.

Luego de responder a Rosario, Yacelga voltea a ver hacia el escritorio de Alarcón.

YACELGA

Sí, es aquí. Permítame un minuto.

Mientras responde a la interrogante de la pareja, Yacelga se levanta y se voltea hacia el escritorio de Alarcón para obtener su aprobación.

YACELGA

Por favor sigan, adelante.

Rosario y Mateo intercambian una mirada.

CRÉDITOS

2. EXT. Calle periférica - Tarde

Rosario y Mateo cargan cada uno una mochila. Junto a un grupo de personas, la pareja camina por una calle en dirección a Alarcón, que está en una esquina. Alarcón, con Yacelga a su lado, parece estar dando un discurso ante un pequeño grupo de gente.

Rosario se sorprende al ver que otra gente lleva herramientas, antorchas y más equipaje que ellos. Rosario señala el machete de una de las personas y murmura al oído de Mateo.

3. EXT. Esquina - Tarde

Alarcón y Yacelga están parados sobre una chamba de césped. Alarcón habla con la gente que le rodea.

ALARCÓN

[Solamente escuchamos el final de su charla]
Les llama *vecinos* y resalta que a partir de ese momento es eso lo que serán.

La gente levanta sus herramientas y grita en aprobación.

ALARCÓN

Les incentiva para subir y obtener su lote de terreno.
Les pide mantener el orden y no separarse.

4. EXT. Cancha - Tarde

Cuando el discurso de Alarcón parece terminar, algunas personas murmuran que se acerca la policía.

5. EXT. Cancha - Tarde

Rodeados por un grupo de gente. Alarcón conversa con la policía al lado de la chamba en la que antes estaba subido. Con la determinación de un líder, Alarcón saca un documento firmado por el presidente de la república.

DIÁLOGO ALARCÓN - POLICÍA

Asegura enérgicamente seguir órdenes directas del presidente.
El policía afirma que esto no se puede quedar así y amenaza con la llegada de refuerzos.

Alarcón y el policía intercambian una mirada de complicidad y se dejan ir. Alarcón camina, se abre paso entre unas pocas personas.

6. EXT. Cancha - Tarde

[corte paralelo con la anterior]
El Tufo está entre la gente. Se dirige a las personas que están a su alrededor mientras Alarcón sigue hablando con la policía. Rosario y Mateo están entre la gente de alrededor de El Tufo.

EL TUFO

Confiemos en nuestro líder, compañeros. Ya estamos acá.

7. EXT. Cancha - Tarde

Entre gritos e incentivos. La gente se retira en grupos, siguen a Alarcón.

DIÁLOGO ROSARIO - MATEO

Se cuestionan si lo que está pasando es inusual, a modo de comentario.

Ya pagamos la inscripción,
ahora tenemos que quedarnos,
No hay de otra.

El Tufo, desde un grupo, hace un gesto con su mano para invitar a Rosario y Mateo a formar parte. Rosario y Mateo toman su pertenencias y se unen al grupo.

8. INT. Casa de Mama Luca - Anochecer

[Toma aérea de una casa de bloque/adobe ubicada en una ladera y rodeada de sembríos].

Mama Luca y su esposo toman agua de cedrón. Ella está mirando por la ventana; él está sentado en un comedor. Mama Luca se voltea hacia él con su taza en la mano.

DIÁLOGO MAMA LUCA Y ESPOSO

Ella le dice que los ruidos vienen de un grupo de gente que se está acercando, dice que son bastantes y llevan antorchas.

El esposo de Mama Luca se levanta sorprendido. Se dirige hacia la ventana.

9. EXT. Campamento - Noche

Personas arman una media agua. Tres tomas en paralelo de, los **desconocidos**, Blanca y Grosso.

10. EXT. Campamento - Noche

La gente está bebiendo alcohol en vasos desechables alrededor de una fogata; hay carpas hechas con plástico, madera y cartón alrededor. Es evidente que empiezan a chumarse.

Una persona un poco ebria pide otra ronda.

PERSONA TRAGO

Pide otra ronda.

El Tufo se levanta, toma la botella de plástico de un litro de la mano de quien hizo el pedido y la rellena desde una galonera de plástico, ayudándose de un embudo.

Alarcón se acerca al lugar junto a tres atractivas mujeres locales. Las mujeres se unen al grupo. Alarcón se ubica junto a la fogata.

ALARCÓN

Pide la atención de la gente.

Anuncia que es urgentemente necesario

talar los árboles. Menciona que una vez talados los árboles, el proceso será irreversible. Dice que además es necesario talar los

árboles para que cada uno pueda acceder a su lote e instalarse y que es necesario que todos acudan a la minga.

II ACTO

11. EXT. Exterior casa Mama Luca - Día

Blanquita, sus tres guaguas y Rosario van a buscar agua donde Mama Luca. Van con una carretilla y un costalito de ropa. El bebé va sobre la carretilla y los otros dos guaguas le ayudan a empujarla.

DIÁLOGO BLANCA - MAMA LUCA

Buenas Mama Luquita, nos dijeron que había por aquí una acequia donde podíamos lavar.

Por favor mijita qué desea.

Por favor Mama Luquita regale aguita para lavar.

No habrá por abajo?

No; es muy sucia.

No sea malita regáleme un poquito nomás. Aquí le traje una librita de arroz.

Dios le pague. Bueno mijita mejor vamos y le enseño la acequia y una piedrita para que lave los pañales de Marcelito.

12. EXT. Troncos campamento - Día

Mateo y Grosso cargan un tronco juntos. Otras personas hacen lo mismo y los depositan con la pila de troncos.

DIÁLOGO GROSSO MATEO

GROSSO:

Hijue pénjamo, que difícil este trabajo!

Yo soy licenciado, creo que en vez de este trabajo podría hacer algo diferente, acá hay tantos niños y no hay una escuela.

MATEO:

Y por qué no empieza una escuelita? Más sea comunitaria, pero es necesario que los niños no dejen de educarse y si es aquí, mejor.

13. EXT. Terreno - Día

A partir de la escena anterior, inicia un plano secuencia en el que se ve a cada uno de los personajes restantes en su nuevo entorno. Cada uno tiene una pequeña línea.

- Blanca: organizando a sus niños para que la ayuden a limpiar el terreno y no peleen entre ellos.
- Rosario: cargando un tronco: "Mateo; no puedo yo sola"
- Vecino Lucho y su pareja [dar nombre] cargan un tronco grande en conjunto.

14. [SE TRASLADA ENTRE LA 18 y LA 19. LA ESCENA CONSERVA SU NÚMERO]

15. EXT. Acequia - Día

Blanca y Rosario llegan al río con ropa para lavar. Blanca pone unas chilcas en forma de cruz.

BLANCA

"Es para que no les coja el mal aire a mis guaguas"

Blanca lava la ropa y voltea su mirada hacia el rincón donde se recolecta la madera. Mama Luca se acerca desde el camino que baja de la montaña. Desde una prudente distancia mira todo el malestar que atraviesa Blanca para acceder a una fuente de agua. Mama Luca se acerca y Blanca se da cuenta de su presencia. Blanca le saluda y le entrega unas compritas que le trajo. Hay un diálogo en el que ella le propone a Mama Luca llevar el agua hacia abajo para que puedan utilizar los vecinos.

Blanca:

Le saluda. Vea doña Luquita. No nos puede dar un paso con una manguera gruesa para bajar el agua para los vecinos? Lo que pasa es que los del triunfo ya no nos quieren dar tanta agua

Mama Luca, se queda pensando,

MAMA LUCA

y le dice que no le podría responder inmediatamente, pero que si ve cómo se sacrifica la gente para obtener el agua, que ya va a ver cómo va a hacer.

16. INT. Bar del Tufo - Día

Llega Grosso, saluda mientras camina directamente hacia El Tufo.

GROSSO

Buenos días, vecino. Le estoy buscando al don Alarcón, por si acaso no le vería?

EL TUFO

No, sabe qué vecino, se acaba de ir, pero él sabe volver breve.

GROSSO

Ojalá, oig. Necesito hacerle una propuesta. Si alguna vez esto va a ser un barrio, necesitaremos una escuela. Pero bueno, le queda comida?

17. INT. Bar del Tufo - Día

Grosso se come un buen seco. Gudiño está en el Bar del Tufo; se voltea hacia la barra.

GUDIÑO
Sírvenme uno, hermano.

El Tufo actúa nervioso, tiene a su lado los recipientes de guanchaca, revisa algunas botellas plásticas; todas están vacías. Encuentra un frasco de café instantáneo.

El Tufo le da licor con café

DIÁLOGO EL TUFO - GUDIÑO
[diálogo basado en relato del tufo; marcador premiere. No tengo con qué mezclar, mi sub. Más sea con café dame].

Gudiño regresa a su mesa con la mezcla de trago y café. Prueba y murmura junto con sus subalternos.

GUDIÑO
Qué fea está esta huevada.

Grosso, mientras se termina el seco en otra mesa, observa la interacción. Desde su mesa le pregunta a El Tufo.

GROSSO
"Entonces, vecino, qué será, vendrá el don Alarcón más tarde o será que ya asoma mañana?"

18. EXT. Afuera del Bar del Tufo - Día

[transición o timelapse del amanecer en el campamento]
Es un nuevo día, el policía está peinado con su uniforme flamante y pone un letrero en la puerta que dice: "Salón del Tufo".

VECINO LUCHO
"¿Y así se llamará esta cantina?"

Gudiño termina de poner el letrero y se dirige al vecino, policialmente serio pero al mismo tiempo jovial. Se huele el uniforme.

GUDIÑO
No huele el tufo que queda luego de consumir cualquier cosa que sirven aquí. Tufo hasta en la piel.

Llega el ejército, se forman, toman "posesión" y da la orden de que no se pueden pasar de cierto límite.

Intentan ocupar el territorio—empiezan a instalar un cerco alambrado. La gente intenta impedir que los militares trabajen. Se produce un enfrentamiento → jalaban el alambrado con sus chompas y le sacaban / rompían alambre de púas.

Alarcón llega en representación de la gente, negocia con los militares.

ALARCON

Mire somos un barrio humilde, esto
está dispuesto por el presidente.
Permítame hablar con mi general Salazar.

Alarcón se dirige escoltado a donde el general; le convence.

La gente quita el cercado. Descansa, unos se ponen a seguir talando.

[AQUÍ VA LA ESC 14]

14. INT. Bar del Tufo - Día

Alarcón y Yacelga entran al Bar del Tufo. Cada uno carga dos galoneras de combustible.

ALARCÓN

"Ahí te dejo una galonera de ese thinner que le gusta a la gente".

EL TUFO

Gracias, don Segundo. Ya sabe, vendrá nomás.

Alarcón se retira mientras El Tufo habla.

III Acto

19. EXT. Lote de terreno - Día

Mateo limpiando el lote de terreno al lado de su casa. Un extraño cargando un gran costal ingresa al lote de Mateo.

DIÁLOGO MATEO - VECINO JACINTO

Le dice que ese es el terreno de él. Mantienen una confrontación que concluye en los dos participantes dándose cuenta de que el mismo terreno fue vendido dos veces.

[posible posición ESC 14]

20. INT. Oficina de Alarcón - Día

Alarcón y su asistente revisan una carpeta de facturas que dice "venta de madera". Grosso ingresa a la oficina.

DIÁLOGO GROSSO - ALARCÓN

Le propone lo de la escuela. Alarcón dice que no puede porque no tiene apoyo político.

La explicación de Alarcón es interrumpida por Mateo y el extraño, que llegan juntos a reclamar lo de su lote. Mateo ingresa enfadado.

MATEO

Don Alarcón, aquí debe haber un error. El señor y yo hemos sido asignados el mismo lote de terreno.

21. INT. Casa de Rosario y Mateo - Día

Rosario y Mateo están cenando.

DIÁLOGO ROSARIO Y MATEO

Rosario habla sobre la estafa de Alarcón. Le dice a Mateo "vaya, papito, denuncie, no sea cobarde. Porque no somos los únicos perjudicados".

22. EXT. Afuera de la intendencia - Día

Mateo junto al extraño y pequeño un grupo de gente entran a la oficina de la fiscalía.

23. INT. Oficina Alarcón - Día [extra]

Asistente Alarcón en su oficina. Policía entra agresivamente y arrestan por la fuerza al asistente de Alarcón. Le lleva al patrullero, donde Alarcón ya se encuentra arrestado en el asiento de atrás.

24. EXT. Calle - Día

Vecino Lucho está hablando ante un grupo de vecinos.

VECINO LUCHO EXTRAÑO

Vecinos, vecinas, una vez empezada esta lucha tenemos que seguir organizados. Porque hemos luchado por esto, lo hemos vivido. A pesar de las trabas que nos han puesto podemos seguir adelante, por nuestros hijos y nuestras familias. Debemos salir en defensa de Alarcón, pero también debemos seguir construyendo nuestro barrio. Lo más importante ahora es el agua. Propone lo de las firmas.

Se acerca Mateo y pone la primera firma.