Cine y contrahistoria política. Una interpretación de los usos didácticos del film en las ciencias sociales y humanidades

Cinemanta, políticamanta shuk rimay.
Imasallatak runa yachay ukupi kuyurik shuyuta mutsurinmanta

Cinema and Political Counter-History. An Interpretation of the Didactic Uses of Film in the Social Sciences and Humanities

Santiago Paúl Yépez Suárez
spyepezs@uce.edu.ec
ORCID: 0000-0001-6855-9589
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas,
Universidad Central del Ecuador
(Quito-Ecuador)

Cita recomendada:
Yépez Súarez, S. (2023). Cine y contrahistoria política. Una interpretación de los usos didácticos del film en las ciencias sociales y humanidades. *Revista Sarance,* (50), 132-164. https://doi.org/10.51306/ioasarance.050.08

Resumen

El material audiovisual es, en sí mismo, una fuente documental y un agente histórico. Ésta es la premisa fundamental del estudio. Para ello, se teoriza sobre los usos que ofrece la imagen al momento de ser trabajadas por los profesionales en ciencias sociales y humanidades, particularmente los docentes. En tal sentido, se plantea una propuesta didáctica y metodológica originada desde las experiencias de enseñanza-aprendizaje dentro del ámbito académico, aprehendiendo que la imagen y el film son recursos potenciales de investigación a ser trabajados dentro de las aulas. Para este propósito, se analizan varios films proyectados en clases y relacionados con las bases teóricas de diferentes asignaturas. En el acápite final se presenta un breve análisis de algunas obras del cine indigenista ecuatoriano de los años 80, con el objeto de promover su valorización y uso entre los investigadores, y como un ejemplo de cómo analizar un film a partir de las premisas teóricas que hemos desarrollado.

Palabras clave: Didáctica; Ciencias Sociales; Educación superior; Cine político; Cine ecuatoriano.

Revista Sarance ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718
Fecha de recepción: 29/04/2023; fecha de aceptación: 04/05/2023

Tukuyshuk

Audiovisual ruraykunatami kaypika kuyurik shuyu nishpa rimashun, kay ruraymi sumak willachik rikuchik kan, shinallatak puntamanta kawsaykunatapash chariyahun. Shina sumak yachayta allichik ruray nishpami kaypika nikrinchik. Chaymantapami yuyashpa killpashpa kakrinchik imashalla runakunapa yachay ukupi, yachachina ukukunapi ninan yanapak kan kay kuyurik shuyukunaka. Shinami kaypi ahstakata rimakrinchik imalla ñankunata katishkanchik kay yachachina-yachakuna ruraykunapi. Chashnashpa ninkapak, kuyurik shuyukunaka sumak ruraykunami kan shuk maskaykunatapash ruranalla ushaytapash karan ñukanchik yachahukkunawan. Chaypami, ishkay kuyurik shuyu ruraykunata yachakuna ukupi rikuchishkamanta killkakrinchik, shinallatak imashalla kay ruraykuna yuyaykunatapash sinchiyachishpa yachachinata ninanta yanapashkamanta. Puchikaypika, 80 watamanta Ecuador mamallaktapi cine indigenista rurashkakunata alli yuyarishpa killkakrinchik. Kayta rurankapak munanchikmi, kay rikuchik, willachik sumak ruraykunata huyashpa chariyankapak, shinallatak maskak runakuna kaykunata allikachishpa yaypi charichun. Ashtawanpash, shuk kuyurik shuyuta imashalla yuyarishpa killkanallami nishpa rikuchikrinchik, shinashpa maykan kashna maskayta rurakkunaman yanapachun.

Sinchilla shimikuna: *yachachina ñankuna; Runakunapa Yachay; Hatun Yachana Yachakuy; Cine político; Ecuadormanta Cine, Ecuadormanta kuyurik shuyukuna.*

Abstract

Audiovisual material is, in it self, both a documentary source and a historical agent, and this is the fundamental premise of the study. To this end, we theorize about the uses offered by images when it is developed by social sciences and humanities professionals, particularly teachers. It is from here that a didactic and methodological proposal arises, originating from teaching and learning experiences within the academic environment, with the understanding that the image and the film are potential research resources to be worked on within the classroom. To this effect, several films shown in classes and related to the theoretical bases of different subjects are analyzed. In the final section we present a brief analysis of some works of Ecuadorian indigenist cinema of the 1980s, in order to promote their valorization and use among researchers, and as an example of how to analyze a film based on the theoretical premises we have laid out.

Keywords*: Didactics; Social Sciences; Higher Education; Political Cinema; Ecuadorian Cinema.*

1. Introducción

¿Puede el material audiovisual, artístico o no, ser una fuente para investigar la historia y otras ciencias sociales? Esta fue la interrogante que sustentó la presente investigación acerca de la imagen, proyectada en artes, objetos y *artefactos* visuales y audiovisuales. El enfoque tradicional, aún vigente y con fuerza desmedida entre los historiadores y profesionales de las ciencias sociales del Ecuador, defiende las fuentes escritas como único material para investigar, la religión del polvoriento folio de 31cm. por 29cm.

El problema no reside en la metodología de la investigación histórica, sino en la percepción de qué fuentes documentales primarias nos son suficientes para trabajarlas. Si bien es cierto que la importancia de acudir a los legajos que nos proveen los archivos –aquellos expedientes invalorables y que nos permiten conversar por un momento con los artífices del pasado– es de vital importancia para los historiadores, pero no son ni absolutos ni exclusivos. Hace falta mucho por cambiar aquella percepción dogmática que ha incorporado la hegemonía basada en el pomposo culto a la cita de la fuente escrita, menospreciando la potente variedad de fuentes que pueden contribuir al trabajo de historiar, y el de estudios que ameriten otras ciencias sociales.

No sólo es el papel escrito proveniente de las instituciones oficialistas y notariales mediante el que se puede construir las bases objetivas de un estudio. En este sentido, nos es posible investigar las ciencias sociales y humanidades aceptando al material audiovisual como una novedosa fuente documental. Consecuentemente, al momento de investigar, disponemos de una variedad de fuentes visuales contenidas en las artes visuales clásicas (pintura, dibujo, grabado, acuarela), las artes aplicadas (la arquitectura en su sentido amplio y la escultura en todos sus materiales), y las artes audiovisuales contemporáneas (la fotografía, el cine, la publicidad, el grafiti, etc.).

A nivel didáctico, el estudio de la historia política desde el material fílmico se plantea como un ejercicio pedagógico pendiente en los docentes, quienes pueden incluir dentro de su planificación curricular la metodología pertinente al uso del film, que de ninguna manera se trata del utopismo ingenuo y simplista de "aprender la historia" a través del cine, sino para percibir lo que Marc Ferro llama la *zona de la realidad no visible*, propuesta que se analizará detenidamente a lo largo del estudio.

Precisamente, cuando analizamos las otras realidades aparentemente ocultas, pero que están incluidas en toda película o documental, se nos plantean interrogantes distantes a la expectación del film, como por ejemplo: ¿quién

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

intervino en la producción del material fílmico?, ¿cuál fue la intención política de su producción?, ¿cuál fue la percepción y opinión pública que generó luego de su estreno?, ¿para qué tipo de público estuvo dirigido?, ¿qué reacciones originó en los distintos tipos de audiencia?

Al momento de tener la experiencia consciente y cercana a la proyección de una película, podemos indagar sobre cuestiones no precisamente narrativas o pasivas: ¿qué podemos inferir de determinadas escenas y fragmentos, y no necesariamente de la totalidad del film?, ¿cómo son los gestos, los personajes escogidos y los ambientes proyectados?, ¿qué tipo de rasgos estéticos se intenta proyectar?, ¿cuál es la ideología que se pretende transmitir y en contra de qué poderes e ideológicas está construido? Y la discusión que va más allá de la trama histórico-político: ¿qué versión de la historia nos proyecta el film?, ¿acaso nos pretende acercarnos más bien al presente inmediato histórico que al pasado?, entre muchas otras.

Por lo que respecta al presente estudio, por una parte, se analizan las valiosas aproximaciones teóricas de Ferro y otros historiadores de la imagen. Por otra, se presenta el ámbito práctico sobre las distintas experiencias didácticas dentro del aula universitaria, particularmente las que fueron logradas junto a los estudiantes de la Carrera de Ciencias Políticas de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador. Varios han sido los films analizados durante las sesiones de cine político dentro del aula. Sin embargo, nos limitaremos al examen de los films más frecuentados en las sesiones de film político.

Se presenta un breve estudio de dos films pertenecientes al cine indigenista ecuatoriano de los años 80, con la finalidad de que sirvan las distintas apreciaciones sobre aquellas películas como guía teórico-metodológica en la aplicación didáctica, ejercicio dedicado a los docentes que deseen emprender el análisis científico de un film junto a sus estudiantes. Además, es urgente la valorización de nuestro patrimonio fílmico nacional que, hasta el momento, había sido tan sólo objeto de los expertos en crítica de cine, sin tomar en cuenta los adecuados usos pedagógicos que nos plantean en el entramado de las ciencias sociales. Finalmente, a modo de epílogo, se adjunta una entrevista al docente que inició el Cine-Club en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.

2. La imagen y la escena fílmica: fuente documental y agente en las Humanidades

¿Puede el material audiovisual, artístico o no, ser una fuente para investigar la historia y las humanidades? Intentaremos responder esta interrogante a lo largo de la investigación, cuyo precedente teórico-práctico, la nueva metodología para investigar las ciencias sociales, se ampara en la crítica a la tradicional acepción de limitarse al

documento escrito para investigar, o al banal uso del cine como simple actividad de ocio en el contexto educativo. Por lo tanto, partimos desde la conceptualización de la imagen que, fuera de los linderos exclusivamente estéticos del arte, es una fuente documental y un agente que predispone el ejercicio de contranálisis político de una sociedad.

En relación con la imagen, sea ésta proyectada desde las artes visuales clásicas o contemporáneas, se la ha tomado hasta nuestros días como un relleno trivial de los textos, más cercano a un uso ornamental que todas las posibilidades de investigación que nos plantean las imágenes contenidas en fotografías, lienzos o grabados, por nombrar unos ejemplos. Es lo que Ivan Gaskell teoriza como las *formas de estudio del material visual*, en contraposición a la desgastante práctica de subestimar los ámbitos de investigación que permiten las fuentes visuales. Es por ello que Gaskell (1996, p. 209), a modo de crítica a los investigadores tradicionales, insiste que "muchos de ellos utilizan las imágenes de forma meramente ilustrativa, pudiendo parecer ingenuos, triviales o ignorantes a los profesionales que se ocupan de cuestiones visuales".

Precisamente, el campo de investigación que nos ofrece la imagen no es exclusivo de los historiadores del arte, y peor aún se trata de un análisis solamente iconográfico e iconológico. Desde un enfoque tradicional y nacionalista, alimentado por las jerarquías y relaciones de poder de las instituciones estatales, "lo que no está escrito, la imagen, no tiene identidad propia" (Ferro, 1995, p. 35). En contraparte a esta posición, a partir de una renovada mirada hacia el potencial de las imágenes, éstas pueden ser trabajadas como auténticas *fuentes documentales* de primera mano, siendo también *agentes de la historia* que, como lo sostiene Ferro (1995, p. 7), el autor que más desarrolló el uso de las imágenes particularmente las fílmico-audiovisuales, "son las imágenes, más que lo escrito, las que marcan la memoria, la comprensión de las nuevas generaciones".

Peter Burke, por su parte, es uno de los historiadores contemporáneos que ha publicado importantes estudios sobre el uso de la imagen como testimonio documental, con un renovado interés por motivar a la nueva generación de historiadores a apreciar el material audiovisual como fuente documental. Sus investigaciones discuten la emergencia del uso de las imágenes dentro de la historia de las mentalidades, la vida cotidiana o la cultura material, cuya relación originaria se remonta a los aportes investigativos de la historia social y cultural del anterior siglo, en donde ya se apreciaba, aunque no de manera directa, la minoría de escritores que valoraban la imagen testimonial, sea ésta desde las artes tradicionales, la fotografía o el cine.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

No obstante, la imagen y su uso, plantea más preguntas que respuestas a los investigadores. No es suficiente con tomarlas como fuentes indubitables y absolutas, puesto que, como toda otra fuente, deben ser susceptibles a su crítica, comparación y el grado más posible de objetividad en su interpretación científica. El conjunto de imágenes dentro de la cultura material y de lo que hoy llamamos *arte*, aquellos "testigos oculares", tuvieron la marca del propio autor en una pintura, escultura, grabado, fotografía o escena fílmica. Es decir, la subjetividad inexorable a cada imagen, con toda la amalgama de intereses proselitistas, representaciones sociales y mecenazgo político.

Pese a esto, la imagen ofrece al científico social una fuente testimonial susceptible a varias posibilidades de interpretación del hecho histórico-político que se desarrolle, especialmente cuando se trata de estudiar el influjo político de una imagen en la construcción de una idea, su denodado uso ritual por la colectividad, y la asimilación íntima que se desarrolla en la sociedad hacia *su* imagen, en términos de sacralidad. Al respecto, Burke contextualiza que "las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas" (2005, p. 17).

Por ejemplo, al analizar las esculturas costumbristas de la Escuela Quiteña que datan del siglo XVIII, especialmente las que se conservan dentro de la tradición belenista quitense en varios conventos, las figuras exhiben escenas que van más allá del acto litúrgico en sí, planteándonos ambientes propios y profanos de la vida cotidiana del Antiguo Régimen. Además, numerosas piezas representan la ritualidad festiva en variadas escenas musicales y conjuntos de afros representando bailes e interpretando instrumentos. De ahí que la indagación al conjunto belenístico sale de los límites del arte y sus historiadores, y encaja con la ritualidad barroca, sus mentalidades y las representaciones sincrético-devocionales de la religiosidad cotidiana.

En el *Álbum de costumbres ecuatorianas*, cuyas acuarelas datan desde la segunda mitad del siglo XIX, las vistas de las ciudades y el paisaje andino nos ofrecen una pauta para investigar las transformaciones del crecimiento urbano y los ambientes naturales del área rural de la sierra. Sin embargo, estas imágenes costumbristas nos permiten también apreciar escenas de la vida cotidiana, las festividades religiosas y los acontecimientos cívicos de las primeras décadas del Quito republicano. Son escenas que evocan las principales plazas de Quito las que, aparte de lo que podemos inferir sobre los cambios arquitectónicos y demográficos en razón del crecimiento urbano y las nuevas concepciones estéticas del neoclásico, demuestran los acontecimientos cívico festivos y religiosos de los ecuatorianos decimonónicos. Este conjunto visual atrae a todo investigador que pretenda utilizar la serie de acuarelas como fuentes primarias de estudio para historiar.

Así también, al revisar la prensa ecuatoriana de mediados del siglo XX, el investigador notará que existen variadas caricaturas que representan al indígena ecuatoriano semidesnudo, con plumas, arcos y flechas, fiel retrato de la vieja imagen estereotipada hacia aquel grupo social y toda la carga políticamente impositiva de supuesta irracionalidad, salvajismo e inferioridad, deslegitimándolos de las "cualidades" cívicas de los ciudadanos, al extremo de reducirles como sujetos fuera de su propia nación. Es la prensa más allá de lo escrito, la comunicación política e identitaria a través de la caricatura implícitamente política.

En los comerciales televisivos del Ecuador, entre los años 70 y los 90, la cuestión de blanquitud y racismo silencioso son rasgos notorios de las mentalidades que eran comúnmente aceptadas por la sociedad. Al promocionarse determinadas marcas y artículos de productos comestibles o de vestimenta, son generalmente personajes rubios y blancos quienes, exclusivamente, actúan e intervienen en las propagandas, y que nada tenían que ver con la generalidad de la población ecuatoriana que miraba la televisión en esa época. O, lo más execrable, cuando el personaje de una marca de jabón de ropa es interpretado por una mujer, lavandera y de etnia afro, quien concluye el comercial diciendo "yo sigo negra, pero limpiecita, y con una ropa perfumadita" (Machado, 2013).

Como observamos, los usos de las imágenes ofrecen una interesante gama de indagaciones, no sólo disponibles para el trabajo de los historiadores, sino abiertas para todo investigador de las ciencias sociales y humanidades. El sociólogo Bolívar Echeverría, en el capítulo "Imágenes de blanquitud", ha sido uno de los pocos estudiosos latinoamericanos que incorpora un análisis teórico a partir de las imágenes, siendo sus principales protagonistas.

En su obra, sus postulados sobre el ethos capitalista occidental, la blanquitud y la crítica a la modernidad imperante, son sustentados a partir de un trabajo de sutil observación de un conjunto de imágenes, como las pinturas flamencas de los siglos XVI y XVII, por medio de las que infiere la gestualidad, compostura y el reflejo puritano que proyectan los personajes, alegoría de la construcción civilizatoria de los valores del capitalismo moderno que se extendió desde el centro de Europa hacia todo el orbe occidental. (Hecheverría, 2010, pp. 57-59)

Ahora bien, dentro del campo de producción contemporánea de imágenes, la escena fílmica tiene sus propias características de interpretación y análisis, como fuente documental y agente de la historia, de acuerdo a las tesis de Ferro. El historiador francés incorpora los conceptos de *contrahistoria*, refiriéndose al contraanálisis que ofrece el film como fuente documental distinta y contradictoria a

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

la versión que presentan las fuentes escritas, sobre todo las que hacen culto de una particular historia oficial y cerrada a otros materiales de investigación.

El desprecio tradicional del cine como fuente documental ha despertado la crítica a las ciencias "absolutas" que monopoliza la historia oficial, en el sentido de que la historia del cine podría ser asumida como una disciplina autónoma dentro de las ciencias históricas, provista de sus propias categorías de análisis y métodos de estudio (Lagny, 1997, pp. 17-28).

Sin embargo, respetando el rigor científico que nos puede proponer la historia del cine como disciplina, el concepto de contrahistoria va mucho más allá al postular que el material fílmico, desde su producción hasta su recepción en los medios espectadores, se acerca mucho más a la realidad histórico-política de la actualidad de su aparición que a un pasaje singular o episodio histórico que evoque un pasado.

De ahí que es una fuente documental de "contranálisis de la sociedad", y que no actúa como los documentos que reposan en los archivos que, por su propia razón de ser, sólo permiten acercarnos a un suceso concreto del pretérito. En resumen, el film puede ser una fuente documental para historiar el presente inmediato de la sociedad: "Las películas permiten entender mucho más el presente, de manera oculta. El pasado lo permiten entender de manera explícita" (Ferro, 2009).

De nuevo, las posibilidades de representación de los espectadores -sean éstos versados o no en una ciencia o arte- frente a la realidad fílmica que se les proyecta es, en sí mismo, un condicionante que crea y recrea acontecimientos (Ferro, 2009, pp. 17-18). Los soviéticos dieron los primeros pasos en la valorización del cine como arte didáctico de la sociedad, con una respectiva función política y propagandística del Estado en favor de la educación socialista.

Trotsky, uno de sus mayores exponentes, afirmaba que el cine alejaba a la sociedad del alcohol y el interés de ir a las iglesias. El político revolucionario estaba convencido de que "el cine es un instrumento que se impone por sí mismo: el mejor instrumento de propaganda (propaganda técnica, cultural, aplicable a la producción, a la lucha antialcohólica, al campo sanitario, político, en dos palabras, es un instrumento de propaganda fácilmente asimilable, atractivo, que se graba en la memoria)" (Trotsky, 2015, pp. 97-98).

Sin embargo, el cine también puede ser concebido como ajeno a un gobierno o régimen de turno, antisistema y profundamente autónomo de los poderes estatales. El cine y sus productos, entonces, pueden mutarse en un bastión decididamente político, anti ideológico, y bien contrario a las hegemonías del saber

de una época, incluyendo las del campo académico (Ferro, 2009, p. 19). Es en este momento en el que el film actúa como *agente* de la historia, en el sentido de que enfrenta al poder establecido.

El film es un argumento de contrapoder cercano a la intencionalidad de su artista, el cineasta, y fiel a la comunidad política que se dedique una película, ya sea un colectivo, movimiento o partido. También responde a los intereses de la empresa que financió su producción, al propio Estado o a las grandes marcas cinematográficas que intervinieron en su patrocinio e inversión.

Por ende, el film como agente es inequívocamente subjetivo, servil a los intereses de una ideología y, por lo tanto, contrario a otras que no son del gusto del director o la audiencia a la que va dirigido. El cine es intrínsecamente "militante", y no es otra cosa que tiene "como todo producto cultural, toda acción política o toda industria, su historia, que es Historia, con su entramado de relaciones personales, su escalafón de personas y cosas en donde se gradúan jerarquías y honores, privilegios y esfuerzos" (Ferro, 2009, p. 25).

Es por ello que, por más "histórica" que sea una película, no es suficiente indagar sobre su historicidad y el grado de objetividad en relación con los hechos que se base (Ferro, 2008, pp. 8-10). Como toda producción artística, el film histórico-político tiene el propio sello de su autor. Lo que sí constituye un acierto bancado a las aulas es el análisis del film y toda la *realidad no visible* que plantea al espectador, y de la que profundizaremos más adelante.

Es menester tomar en cuenta que, como fuente documental, el film se rebela contra las fuentes escritas oficiales, desde la posición e intereses ideológicos de sus directores, claro está, pero que en sí mismo nos aporta un particular análisis de la sociedad, alterno, y que, como toda fuente, tiene su propia metodología de estudio y su margen de fiabilidad según la crítica que el investigador realice.

Es por ello que en los próximos apartados del presente estudio se darán a conocer las experiencias didácticas que se han logrado a nivel metodológico y práctico, basándonos en las propuestas que adjetivan al cine como fuente de contranálisis de la sociedad, y proponiendo varios ejemplos de films proyectados en las aulas y las relaciones de éstos con las unidades teóricas de las asignaturas de la carrera de Ciencias Políticas.

3. El film político en el aula universitaria: Apuntes metodológicos

Dentro del syllabus o planificación mircrocurricular de las asignaturas *Teoría del Estado* y *Partidos Políticos*, respectivamente, pertenecientes al quinto

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

y sexto semestre de la carrera de Ciencias Políticas de la Universidad Central del Ecuador, se incorporó un acápite tanto metodológico como de evaluación en lo que denominamos *sesiones de cine político en el aula*.

Las sesiones de cine fueron programadas para enlazar algunos apartados de la planificación semestral microcurricular de las asignaturas mencionadas. Se entregó a los estudiantes un documento en el que se encontraba un repertorio opcional de films políticos, a modo de guía, en donde se incluía el título y la sinopsis de cada película sugerida, además de otros datos prácticos e informativos, tales como el año y lugar de producción, los directores y un enlace virtual de cada film.

Este documento fue elaborado bajo los criterios y conocimientos del docente sobre las películas que serían más apropiadas dentro del género de cine histórico-político, y también con las sugerencias de los propios estudiantes que quisieron incluir un film en particular dentro del repertorio. No obstante, varios films fueron de uso obligatorio para las sesiones, también incluidos en el repertorio general de películas.

Aquel documento estaba exento de lo que se ha catalogado como "consumo hiperindividual", en el sentido de que los jóvenes tienen a su disposición un menú con demasiadas opciones de acuerdo a sus intereses en las plataformas streaming (Martínez, 2021, pp. 76-77). Sin embargo, la globalización del mercado del cine toma en cuenta exclusivamente factores relacionados al consumo ligero de los productos audiovisuales, sin más intención que satisfacer el ocio colectivo, y peor aún contienen criterios que incluyan en sus menús a las grandes obras clásicas del cine o aquellas películas contemporáneas que han estado desvinculadas de la industria cosificadora cinematográfica.

Ahora bien, a fin de relacionar el contexto teórico de las unidades de las asignaturas, se optó por llevar a la práctica los postulados teóricos de Marc Ferro en el plano metodológico, con el objeto de aprehender del film la contrahistoria política, las representaciones de la realidad no visible, los imaginarios sociales, ideologías, y demás atributos del film de este género, el político, que se traduce a la vez como una fuente documental audiovisual a ser investigada y un agente intrínseco de la historia política.

En efecto, el campo metodológico de Ferro nos propone estudiar no tan solo el conjunto de la obra fílmica, sino el análisis sobre varios fragmentos –escenas– conceptualizadas como agentes reveladores inherentes a toda producción cinematográfica: la narrativa que proyecta el film, la trama histórico-política, los recursos estéticos, la gestualidad y el tipo de personajes, la ambientación en sitios

urbanos, rurales o paisajísticos, el público a quien va dirigido, la ideología que transmite o a la que es contraria, el contexto político de la realidad inmediata que dio origen a la película, los sectores de la sociedad que la financiaron y patrocinaron, en fin, todo lo que se conoce como *realidad no visible* que compone implícitamente cada film (Ferro, 2008, pp. 8-10).

Como metodología de enseñanza-aprendizaje, el análisis de la realidad no visible relacionada a la historia política a través de fuentes visuales y audiovisuales, representaba la base medular de este ejercicio didáctico. Las sesiones de film político se realizaron en horas clase, por lo menos un film en cada mes del calendario semestral. Cabe recalcar que no todas las películas fueron terminadas de ver en dos horas clase seguidas (120 minutos). Los estudiantes se unían en parejas, les era permitido llevar sus refrigerios para compartir entre todos, y utilizaban una ficha a ser completada mientras apreciaban la película o en sus horas libres.

Aquel documento contenía cinco elementos de evaluación: 1) Contexto histórico-político (en qué se basa el film y el contexto de su producción); 2) ¿Qué recursos estéticos pudo apreciar o llaman su atención? ¿Por qué?; 3) ¿Qué intenta transmitir y cuáles son las intencionalidades que se infiere del film?; 4) ¿Con qué suceso/fenómeno político de la actualidad puede relacionar al film?; 5) Pregunta en relación estricta con la temática de la asignatura que se estaba abordando.

El motivo de todas estas preguntas estaba direccionado a que los estudiantes tengan la oportunidad de evidenciar sus primeras observaciones, impresiones emotivas, y su propio ejercicio analítico relacionado a la expectación de cada film, además de poder relacionar los contenidos teóricos de la asignatura. En síntesis, tomar al film como fuente documental de contranálisis político y agente histórico. Antes de cada proyección, el docente daba una breve introducción acerca de la película a ser analizada, junto a las indicaciones y ejercicios metodológicos sobre cómo analizar un film.

En algunas escenas había la necesidad de hacer una pausa para que participen los estudiantes y expresen sus comentarios, cuestión que se tratará más delante de modo más preciso. En minutos previos a la finalización de las sesiones de films políticos, o durante la clase posterior a las sesiones, se llevaba a cabo un foro de discusión, evaluado como participación para quienes quisiesen manifestar sus comentarios y apreciaciones particulares frente al público. De todas las películas que fueron observadas en tres períodos distintos (3 semestres), presentamos a continuación las que tuvieron más acogida y motivaron mayor discusión entre los estudiantes.

En la asignatura *Teoría del Estado*, dentro de la unidad microcurricular *Filosofía política y ciencia política del Estado*, concretamente dentro del contenido N°

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

3 "Estado y sociedad: Los derechos naturales (iusnaturalismo) en el pensamiento ilustrado", la película empleada fue *Danton* de Andrzej Wajda (1983). En la amplia unidad microcurricular sobre *Estado y poder*, en el contenido N° 8 "Biopolítica y microfísica del poder", el film seleccionado para las sesiones fue *La vida de los otros* de Henckel von Donnersmark (2006). La afamada película dentro del género considerado como cine de autor, *La Batalla de Argel* de Gillo Potecorvo (1966), fue dedicada para las sesiones de film político en la unidad microcurricular *Formas de gobierno y formas de Estado*, en los contenidos teóricos sobre "Formas de gobierno, monarquías, repúblicas y utopía del gobierno mixto", y en las "Concepciones positivistas del Estado: crisis del Estado, necesidad del Estado y no-Estado":

Cuadro 1

Descripción de los films políticos y sus contenidos teóricos para la asignatura Teoría del Estado

ASIGNATURA TEORÍA DEL ESTADO					
F 1	Unidad microcurricular	Filosofía política y ciencia política del Estado	Contenido teórico	"Estado y sociedad: Los derechos naturales (iusnaturalismo) en el pensamiento ilustrado"	Film: Danton (Andrzej Wajda, 1983)
F 2	Unidad microcurricular	Estado y poder	Contenido teórico	"Biopolítica y microfísica del poder"	Film: La vida de los otros (Henckel von Donnersmark, 2006)
F 3	Unidad microcurricular	Formas de gobierno y formas de Estado	Contenido teórico	"Formas de gobierno, monarquías, repúblicas y utopía del gobierno mixto"	Film: La Batalla de Argel (Gillo Potecorvo, 1966)

Fuente: Elaboración propia.

En lo que respecta a la materia *Partidos Políticos* se empleó la misma metodología de enseñanza-aprendizaje sobre las sesiones de cine político, con la variación de las unidades microcurriculares y los contenidos teóricos propios de la asignatura. Sin embargo, algunos de los films citados anteriormente, en pocos casos, fueron empelados también para esta materia.

Es el caso del film *Danton*, del que algunas escenas fueron proyectadas en la unidad microcurricular *Los partidos políticos, definición, retos investigativos y necesidad de estudio en la teoría política*, en el capítulo N° 1 "Génesis interna y externa de los partidos

políticos". En la unidad microcurricular *Tipologías de partidos políticos y sistemas de partidos*, en el temario "Del partido de cuadros al partido de masas", el film escogido para las sesiones fue *El juicio de los 7 de Chicago* de Aaron Sorkin (2020). En relación con la unidad microcurricular *Diferentes enfoques, organización e institucionalización de los partidos*, dentro del contenido N° 7 "Estudio histórico y modalidades de los partidos políticos" y el N° 8 "Institucionalización de los partidos políticos", el film proyectado fue *La ley de Herodes* de Luis Estrada (1999). Finalmente, otra de las películas optativas que quizá no estaba relacionada directamente con la asignatura, pero que formaba parte de un valioso repertorio de cine político latinoamericano, *Machuca* del director Andrés Wood (2004), fue proyectada en una de las sesiones.

Cuadro 2

Descripción de los films políticos y sus contenidos teóricos para la asignatura Partidos Políticos

ASIGNATURA PARTIDOS POLÍTICOS					
F 1	Unidad microcurricular	Los partidos políticos, definición, retos investigativos […] teoría política	Contenido teórico	"Génesis interna y externa de los partidos políticos"	Film: Danton (Andrzej Wajda, 1983)
F 2	Unidad microcurricular	Tipologías de partidos políticos y sistemas de partidos	Contenido teórico	"Del partido de cuadros al partido de masas"	Film: El juicio de los 7 de Chicago (Aaron Sorkin, 2020)
F 3	Unidad microcurricular	Diferentes enfoques, organización e institucionalización de los partidos	Contenido teórico	"Estudio histórico y modalidades de los partidos políticos"; "Institucionalización de los partidos políticos"	Film: La ley de Herodes (Luis Estrada, 1999)
F 4	Unidad microcurricular	Varias, puesto que se trataba de un film optativo	Contenido teórico	Varios, puesto que se trataba de un film optativo	Film: Machuca (Andrés Wood, 2004)

Fuente: Elaboración propia.

4. Experiencias teórico-didácticas

Las sesiones de films políticos no se trataban de un ejercicio pasivo únicamente destinado a la expectación, ocio o distracción por medio de una película.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

Al contrario, este tipo de sesiones daba la oportunidad a que el espectador sea parte de la experiencia subjetiva y objetiva del film. Como subjetiva, nos referimos a las apreciaciones de los estudiantes en cuanto a recursos estéticos, emotivos y formales de la película. A nivel objetivo, se encuentra la participación activa del espectador por medio de la cual investiga un film, desde las circunstancias políticas que involucraron su producción hasta las escenas que podrían ofrecer valiosas representaciones histórico-políticas, la zona de realidad no visible de una película, y que van más allá de la expectación únicamente estética.

La valorización del film como fuente documental hace posible su relación con algunos componentes teóricos de las asignaturas, así como los detalles supra-visibles de una película: público destinado, contrahistoria, recepción de los espectadores, censura, movimientos y partidos involucrados en la producción, lanzamiento y uso de un film, posición ideológica, entre otros que los analizaremos brevemente citando las películas analizadas en las sesiones.

Danton es una película que ofrece un considerable material de investigación afín a las asignaturas que tengan que ver con la ciencia política y otras ciencias sociales, dentro y fuera de su expectación. El carisma populista, protagonizado en la figura de Danton por Gérard Depardieu, contrasta con el carácter regio y extremista de Robespierre. El primero, apoyado fervientemente por los sectores populares, mientras que el segundo personaje es legitimado por las instituciones de poder de la primera república francesa, como el Comité de Salvación Pública.

El Terror es proyectado de principio a fin, ofreciendo al espectador evidentes indicios sobre la visión pesimista del hecho revolucionario que cubre toda la película. Abre el film con la actuación de un niño desnudo que recita de memoria los artículos de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, castigado por su madre intolerante cuando olvida o no pronuncia correctamente algún artículo. El final de la película presenta una escena en que Danton es llevado al espectáculo público de la muerte en el lento viacrucis hacia la sangrienta guillotina, alegoría expresa de la mirada negativa sobre los estragos de la Revolución, cual Saturno devorando a sus hijos, sus artífices.

La película de Wajda encaja con la crítica al propagandismo francés y europeo de sus "glorias" históricas, la actitud nacionalista y exagerada de todo material escrito y oficialista de los textos épicos por medio de los que los historiadores idealizan la Revolución Francesa (González, 2018, pp. 162-165). *Danton* es un film que promueve el ejercicio de contranálisis histórico-político de una nación y de las utopías civilizatorias que han sido impuestas desde la historia oficial occidental y eurocéntrica.

Simboliza las circunstancias políticas contemporáneas de la patria del director, Polonia, a través de los fanáticos y poco populares miembros del Comité, el poder que todo lo controla y vigila. Esta es una alegoría hacia el Partido Comunista de Polonia y el intolerante régimen de Jaruzelsky, pistas que nos permiten asimilar la visión pesimista de las revoluciones en el film, cuya narrativa no visible se encuentra en la crítica al presente inmediato que cuestiona su director (Ferro, 2008, p. 210).

Tal representación, inexorablemente de corte antisistema del film, no habría sido percibido si un grupo de estudiantes no hubiese investigado y compartido a los demás compañeros sobre el contexto de la producción de la película y su relación con el presente inmediato de la historia política. De esta manera, aun cuando tal película se base en un momento crucial de la historia -en este caso las consecuencias políticas de la Revolución Francesa-, y en donde se muestre de manera bien fidedigna el ambiente de los comités como precedentes a los partidos políticos contemporáneos, permite al espectador relacionar la postura ideológica del director en contra del sistema "revolucionario" e intolerante de su nación, y tomar en cuenta los deslices fanáticos de los procesos revolucionarios (Burke, 2005, pp. 202-203).

Otro de los films que fue parte de las sesiones de cine político, *La Batalla de Argel*, se adscribe al denominado "cine de autor". Aquel concepto nos hace referencia a un tipo de cine caracterizado por la omnipresencia del director-autor en la producción de un film (guion, montaje, banda sonora, planos cinematográficos, escogimiento de actores, etc.).

El cine de autor tuvo su origen en la segunda mitad de los años 50, desarrollándose en los 60 hasta su apogeo en los años 70, tiempos que coinciden con una nueva generación de reivindicaciones de derechos y el surgimiento de algunos movimientos sociales comprometidos con los colectivos históricamente marginados (mujeres, homosexuales, proletarios). Se trata de un cine de *estilo ideológico*, independiente de las grandes industrias cinematográficas, de notable originalidad, y que hacía posible en el público espectador la capacidad de distinguir por autores antes que sus films (Eguiraun, 2022, pp. 209-213).

Este tipo de cine reunía a jóvenes directores, particularmente europeos, comprometidos con las causas sociales de aquellas décadas. En efecto, *La Batalla de Argel* refleja la postura ideológica anticolonialista, antifascista y antimilitarista, marca inexorable del *Nuevo Cine* representado por cineastas de la talla de Pontecorvo, Pasolini, Bertolucci (Italia), Chabrol, Truffaut, Melville (Francia), Herzog, Werner, Hauff (Alemania), Saura, Martín, Fernán Gómez (España), entre otros.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

Aquel icónico film tuvo una considerable acogida entre los estudiantes. Pese a que son parte de una generación poco acostumbrada a las proyecciones en blanco y negro, y son más adeptos al material audiovisual efímero y constante de las nuevas redes sociales, el film de Pontecorvo les cautivó tanto por la trama histórica, los recursos estéticos –la banda sonora y la escenificación en ambientes propios de los años 60–, así como por las impresiones emotivas que proyectaban un *suceso* histórico en medio de una particular conmoción política argelina que, en el fondo de la postura ideológica del director, representaba la salida del colonialismo francés por medio del creciente nacionalismo argelino.

La obra de Pontecorvo ha sido concebida como un alegato estéticamente realista contra la violencia política y la opresión colonial que sufría la segregada población argelina, ofreciéndonos una visión de los colonizados *desde* los colonizados (Iglesias, 2011, pp. 14-16). Retrato alegórico, tanto al pasado atroz de la nación magrebí en ocupación francesa, como al presente inmediato de 1966 (cuatro años más tarde de su independencia) durante el gobierno de corte socialista y resueltamente nacionalista de Houari Boumedienne. Las fuentes que se basa el film proceden de los archivos de la policía, especialmente en lo que atañe a la serie de métodos de tortura y persecución a los rebeldes, características que hacen de *La Batalla de Argel* una fuente documental e ideológica en lo que respecta a la interpretación marxista del proceso histórico (Burke, 2005, pp. 209-210).

Además, esta fue una de las películas que más comentarios despertó entre los estudiantes por haber relacionado el film con varios apartados teóricos que estábamos tratando, particularmente sobre las tesis hobbesianas del Estado moderno[1], su estructuración de acuerdo a las camarillas de poder establecidas –en este caso colonialistas– y el aparato de segregación socio racial y cultural que el Estado puede ejercer sobre los súbditos y ciudadanos, respectivamente.

En cuanto a las discusiones sobre el poder, sus tipologías, su justificación contradictoria en el plano jurídico y el legítimo, y las aproximaciones biopolíticas de este fenómeno, *La vida de los otros* permitió realizar un análisis crítico a partir de la historia basada en los horrores de los dispositivos de vigilancia, censura y control de la producción cultural de los intelectuales de la ya extinguida RDA por medio de la Stasi, la policía secreta. También fue posible construir algunas alegorías de análisis hacia la coyuntura política que Ecuador estaba experimentando por aquellos días en el contexto del paro nacional del 2022 y la toma de la Casa de las Culturas.

La vida de los otros evoca la memoria de los perseguidos y vigilados por el poder de turno, pieza maestra del cine histórico-político en la que se intercala el

[1] Referido a las obras de Thomas Hobbes.

debate de lo ético en contraposición de lo legítimo, el individuo frente al Estado (Menduza, 2022, pp. 144-145). Despierta en los espectadores el razonamiento sobre el *ser* y el *deber ser*, simbolizado en Wiesler el personaje que actúa como oficial de la Stasi. Sus múltiples choques de consciencia le llevan, en el fondo, a compadecerse de sí mismo y de sus vigilados, repugnándole sus propias prácticas de espionaje en medio del tedio de una vida burócrata-trivial, que no hace más que responder a los intereses de un desgastado régimen en decadencia.

Aquel film avivó la curiosidad entre los estudiantes sobre los actuales dispositivos de vigilancia estatal en los medios virtuales de los Estados contemporáneos y del mercado, muy distintos a los ocupados en los años 80 en que se basa la película, y que son materia de no pocas investigaciones politológicas sobre el *Leviatán* del algoritmo y las fuerzas tecnológicas de los Estados en detrimento de los derechos ciudadanos.[2]

Además, fue posible establecer grupos de trabajo en donde se facilitó a los estudiantes la obra *Stasiland* de Anna Funder, a fin de relacionar algunas escenas de la película con la documentación oficial de archivo sobre los procesos de persecución política que recuperó la autora en buena parte de su investigación. Siguiendo la tesis del film como fuente documental audiovisual de estudio, durante las sesiones de *La vida de los otros* se relacionaron algunos textos de la obra *Democracia y Secreto* de Norberto Bobbio, texto que discute sobre los poderes invisibles u ocultos que intervienen en los Estados democráticos contemporáneos.

El film *El juicio de los 7 de Chicago* no estuvo exento de comentarios y sendas discusiones en los estudiantes, tanto por su trama política, así como por la jovialidad que transmite la obra y motiva un interés particular sobre el problema de los movimientos estudiantiles, la represión estatal y las formas de resistencia ciudadana. Si bien la película es bastante extensa, no deja de proveer un interesante material documentado sobre los movimientos sociales de los EEUU en los albores de los años 70.

Estas características de trama histórico-política del film fueron relacionadas, a nivel teórico, con la génesis y la estructura de los partidos de masas. Puesto que se trata de un film de producción más o menos reciente, hacen falta estudios históricos y de crítica de cine para analizar el grado de fidelidad y documentación oficial con los sucesos que marcaron la protesta civil hacia la Convención Nacional Demócrata en Chicago desde 1968.

La sátira política de Luis Estrada en *La dictadura perfecta* y *La ley de Herodes*, nos permitió un acercamiento visual a la débil institucionalidad de los sistemas de

[2] Véase en Lassalle, J. (2019). *Ciberleviatán. El colapso de la democracia liberal frente a la revolución digital*. Arpa Editores.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

partidos latinoamericanos. En el caso de *La ley de Herodes*, cuyo lanzamiento coincidía cuando el Partido Revolucionario Institucional (PRI) perdió definitivamente su hegemonía en la política mexicana a finales del anterior siglo, encarna las vicisitudes de una realidad no muy alejada del patrimonialismo estatal latinoamericano y al compadrazgo político que normaliza la corrupción. Rasgos bien similares a la realidad política ecuatoriana.

Estrada ha sido catalogado como el representante contemporáneo del cine político mexicano, cuya obra problematiza la corrupción gubernamental en personajes ficticios, pero que expresan de modo simple y realista a lo más depravado del Estado mexicano (Caldevilla, D., Castillo, J. y Díaz, C., 2019, pp. 225-241). *La ley de Herodes* personifica al prototipo de político parroquiano de México -y, por qué no, de Latinoamérica- con los adjetivos de pendejo, corrupto e inepto, film que no estuvo exento de la censura en tiempos de su estreno nacional (Pfleger y Schlickers, 2012, pp. 41-43).

En *La ley de Herodes* Juan Vargas es el personaje que ocupa el protagonismo durante toda la película. Es designado por el PRI como alcalde del pueblo San Pedro de los Saguaros, lugar ficticio, recóndito y descuidado del más mínimo interés estatal. Vargas es títere del Secretario de Gobierno y muta su absoluta ingenuidad en una entera praxis basada en los peores vicios de la corrupción política: el clientelismo con los principales dueños de negocios de aquel pueblo, el asesinato a los propios vecinos declarados como enemigos, y el *débil* espejismo de aparentar la ejecución de obras públicas para beneficio del pueblo.

Durante varias clases abordamos los postulados teóricos sobre el sistema de partidos de Sartori, específicamente en lo que respecta a las características del *partido hegemónico*, tomando en cuenta que el afamado politólogo italiano construyó una buena parte de sus trabajos en torno al sistema de partidos mexicano, cuya base principal de análisis fue, precisamente, el PRI (Sartori, 2005). Los textos de aquel autor pudieron ser fácilmente relacionados con lo las historias proyectadas en el film, y en relación específica a casos contemporáneos de la política ecuatoriana.

La película transmite la devoción servil del latinoamericano a los extranjeros, encarnado en Robert Smith el personaje gringo que es presentado por el alcalde como *el ingeniero* traído de los EEUU para construir el cableado de luz eléctrica en todo el pueblo y, de esta manera, asegurar las vías del "progreso" con las mejores mentes externas. Éstas son algunas escenas que representan un verdadero recurso alegórico de la realidad no visible del film, y que fue posible discutirlas ampliamente en las sesiones de cine.

Machuca, al tratarse de un film opcional y aparatado de las unidades microcurriculares, fue asimilado como una retórica sobre el drama de las clases sociales latinoamericanas, más allá de la trama histórica ambientada en el golpe de Estado de 1973 por parte del ejército chileno contra Allende. La narrativa expresada en el conflicto y la amistad infructuosa entre el adolescente de la clase acomodada, Gonzalo, con Pedro Machuca, el chico proveniente de sectores populares e históricamente discriminados, representa el laberinto clasista de las sociedades latinoamericanas, cuyo pacto político resulta imposible sino en sintonía con el pacto socio-racial y económico.

La película fue producida y estrenada en un contexto en el que los procesos judiciales contra el dictador Pinochet estaban en su plena ebullición pol*ítica* durante el mandato de Lagos. De este modo, la película de Wood sirvió como recurso político para sensibilizar la memoria colectiva chilena y latinoamericana. Sin embargo, la trama histórica funciona más bien como escenario para evocar el conflicto social entre las clases sociales tan disparejas de Chile. Éstas son representadas en los adolescentes Pedro Machuca y Gonzalo, cuyo mejor grado de relación que pueden alcanzar es a través de Silvana, quien inicia en ellos el despertar sexual, compartido y más libre de prejuicios (Tal, 2005, pp. 4-13).

La incorporación de los adolescentes, inocentes, y que son moldeados por las experiencias del colegio y el entorno familiar, funciona como recurso alegórico logrado por el cine para retratar los traumas más profundos del conflicto socio-económico-racial de la sociedad chilena, antes, durante y después del golpe de 1973.

Estos fenómenos fueron posibles asimilarlos con algunos contenidos teóricos de la asignatura y la realidad nacional, debatiendo sobre varias escenas. Una de éstas proyecta a los padres de familia del sector acomodado interviniendo en una declarada guerra de estereotipos contra los padres de los adolescentes que pertenecían al conjunto social menos privilegiado de Chile. Aquel "mezclar las peras con las manzanas" -frase de una madre de familia en la escena- es otro ejemplo de cómo el cine puede llevarnos a meditar sobre las más patéticas clasificaciones sociales, cual castas contemporáneas, argumento implícito en *Machuca* en pretexto de un puntual acontecimiento histórico-político.

Así, la trama histórica de *Machuca* sirve en un segundo plano para denotar conflictos sociales no resueltos, en que las relaciones de amistad están configuradas por la dependencia al *roce* social al que pertenece el individuo, proyectado magistralmente en los personajes alegóricos de Gonzalo y los "rotos" Pedro Machuca y Silvana. En todo caso, la película es una ficción históricamente documentada. Sus imágenes históricas rememoran al Chile de los 70, retratando escenas bien

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

ambientadas de la vida cotidiana, los mundos distintos de los sectores acomodados y populares, y la crisis política que amalgama y determina todas sus relaciones (Lobos, 2010, pp. 1451-1453).

Hasta aquí, hemos trabajado sobre las experiencias didácticas logradas en las sesiones de cine político en el aula. Se han analizado los filmes que más niveles de análisis despertaron entre los estudiantes, según la metodología planteada y los postulados teóricos tratados en los acápites precedentes del estudio. Antes de discutir sobre algunas conclusiones de la aplicación de este ejercicio didáctico, es menester presentar dos obras fundamentales del cine indigenista ecuatoriano de los años 80 y bosquejar algunas categorías de análisis, siguiendo la misma teoría desarrollada en las sesiones.

La intención de incorporarlas es, en primer lugar, por la necesidad de presentar un breve ejercicio didáctico que los docentes pueden tomar como modelo y llevarlo a la praxis en los films que decidan proyectar junto a sus estudiantes. En segundo lugar, responde al interés por valorar el patrimonio fílmico que posee el Ecuador, muchas veces subestimado por ser ignorado, films de innegable valor histórico-político de los que se podría plantear un variopinto conjunto de investigaciones emprendidas desde los profesionales de las ciencias sociales y humanidades.

5. Rescatando el cine indigenista ecuatoriano: un ejercicio didáctico pendiente en las humanidades

a.- Los Hieleros del Chimborazo. Ecuador, 1980. Director/es: Igor y Gustavo Guayasamín. Película-documental. Centro de Investigación y Cultura.

El film posee las características tanto de documento histórico como de agente de la historia. Al inicio y casi al final de la cinta el autor ha decidido colocar una potente imagen alegórica a los propósitos del documental: un indígena en estado etílico, encolerizado, en feroz actitud de reclamo, inmutable ante las burlas y las miradas curiosas de la gente a su alrededor. El indígena es la personificación de la voz colectiva de los campesinos explotados, en este caso, los que se dedicaban a vender los bloques de hielo del glacial por el irrisorio valor de dos sucres, luego de escalar más de los 5000 metros de altura en los páramos del Chimborazo.

El hecho de que aparezca el indígena sin dramatizar reclamando con vehemencia por su insatisfacción sobre el rédito económico de su actividad, evidentemente alcoholizado, demuestra el acertado simbolismo logrado en la película de mostrar los imaginarios frecuentes desde el siglo XVI que reducían

al grupo social indígena ordinario como sujetos dóciles, adeptos a la vagancia, naturalmente borrachos, entre otros. Al mismo tiempo, es un brillante recurso diseñado para agitar la consciencia del espectador, narrando visualmente la crudeza de las condiciones naturales, sociales y económicas en las que vivían los hieleros. Su cólera, los insultos desmedidos y la temeridad, encarnan en el reclamo del indígena la vox populi de las reivindicaciones sociales propias de los sectores de izquierdas de los años 80 en Latinoamérica.

Desde el momento en que los hieleros se dedican a cortar la paja del páramo que luego les servirá como envoltura y aislante de los bloques de hielo, el film proyecta que es una actividad no limitada exclusivamente a los hombres, sino que se trata de una diversificación de tareas donde participan mujeres, niños, adolescentes y demás integrantes de la familia. Es en este punto en que la obra cinematográfica actúa como un documento válido al historiar los acontecimientos de la vida cotidiana y las actividades laborales del campesino andino. La manera como trenzar las pajas hasta que tomen un modelo de cuerda para atar la envoltura del mismo tallo, es un testimonio visual que la película ha logrado trasmitir y contribuir a la memoria histórica de las actividades laborales de la vida del campesino indígena. Difícilmente la fuente documental escrita hubiese superado al recurso fílmico en este particular.

Lo mismo se puede hablar de los indígenas que, a manera ostensiblemente sacrificada, destinan toda su fuerza laboral para extraer los bloques de hielo utilizando enérgicamente sus palas, tanto adultos como niños. Luego, los bloques de hielo son recolectados por un campesino que los recibe a pocos metros en el descenso. Junto a otro grupo de hieleros éste se encarga de esparcir en el suelo varias capas de paja, envolver los trozos de hielo y atarlos con las cuerdas del mismo material antes de colocarlos a lomo de mula.

Uno de los indígenas dirige la expedición en los glaciales de las faldas del volcán. Con silbidos, gritos, latigazos e insultos, el indígena no se cansa de dar fuetazos a las mulas durante el trayecto. Lo que trata de proyectarse en esta escena es la reproducción inconsciente del maltrato generacional al grupo indígena, reflejándose en los animales como medio jerárquicamente subalterno. Los pesares de la explotación a los grupos históricamente marginados lo padecen ahora las "bestias" de carga. Otro recurso alegórico que los hermanos Guayasamín han sabido adecuar de manera bastante realista y vivencial.

Ya en la feria de la ciudad de Guaranda se observa a las fresqueras (vendedoras de refresco) raspando el hielo que compraron a los indígenas y colocándolo junto a una variedad de frutos para preparar los batidos. Esta imagen cotidiana, que documenta las actividades sabatinas de la ciudad serrana, choca con

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

la imagen severa del indígena indignado que no ha logrado vender los bloques de hielo luego de tan ardua labor de todo el día viernes para llegar en la mañana del día siguiente a la feria. "Ahí están mis mulas. ¡Yo trabajo! ¡Yo como, carajo! A ver, no pagas. Yo pregunto ahora, a ver, ¿quién parte?", dice notablemente alterado.

Por lo tanto, la escena ilustra, pero también indigna, mueve la consciencia a la reflexión cruda, triste, pero fielmente trasmitida de lo que significaba en aquella época la otra historia -frecuentemente ocultada por la historia oficial-, contrastada con el simple hecho de beber un granizado de frutas.

Los Hieleros del Chimborazo ofrece un propósito explícitamente didáctico. La última escena del film muestra el trayecto de un hielero que va de camino a la ciudad a pie junto a su carga, sin mula. Inmediatamente, aparece un texto que relata la presencia de los hieleros desde el período colonial y su participación durante las guerras de independencia en 1820:

> Desde entonces han pasado: 160 años, 44 presidentes, 32 dictaduras y más de 100 encargados del poder. El presupuesto fiscal se ha incrementado de menos de 400 mil pesos, en la presidencia de Flores a más de 50 mil millones de sucres en el actual gobierno. Sin embargo, para ellos [los hieleros] la historia se quedó en la Colonia.

En tal virtud, el documental de Guayasamín encaja dentro de las categorías de film de denuncia y oposición hacia el poder estatal, profundamente anticolonialista, más cercano a la militancia comunista que al partidismo socialista. Parece ser que la tendencia *nouvelle vague* llegó tardíamente al cine ecuatoriano en los años 80. En efecto, el tipo de producción cinematográfica audiovisual preferido por los cineastas ecuatorianos para tales propósitos será, desde ese momento, el cortometraje-documental.

No siendo un film estrictamente histórico, *Los Hieleros del Chimborazo* presentan todas las características del cine ideológico, antisistema, contradictorio al poder de turno y a la estructura histórica del Estado latinoamericano, definido para el deleite de los colectivos de izquierda de ese entonces. Ecuador estaba saliendo de un período de dictadura previo al retorno de la democracia junto al presidente Jaime Roldós, de manera que el film-documental de denuncia llega a ser la ebullición del reclamo reprimido de estos sectores, cuyo medio preferido para manifestarse será el cine y no otras artes, ni tampoco los sendos tratados de historia oficialista.

Precisamente, el cine indigenista ecuatoriano no estaba dirigido a una audiencia indígena, sino que, de manera intencional, la denuncia a la histórica opresión de este colectivo estaba diseñada para agitar la consciencia del espectador occidental,

preferentemente citadino, hasta el punto de personificarse emocionalmente en aquellos insultos, gritos y lamentaciones de un dolor que trasciende los siglos y las jerarquías socio estatales de la nación ecuatoriana. Aquella deuda pendiente de la nación no se ha reparado con la era independentista y, por el contrario, se ha recrudecido de la mano de los reyezuelos blanco-mestizos republicanos.

El film ecuatoriano de estos años ha sido caracterizado como el *boom* del cine de denuncia, contenido social y de búsqueda identitaria, no exento del paradójico desinterés general y los estragos de la censura. "El cine de los ochenta es un cine que no busca lo masivo -no necesariamente sinónimo de comercial-, y eso explica su declinación, provocada también por las condiciones del país y la inexistencia de un marco legal que regule la actividad" (Serrano, 2001, p. 40).

Aun cuando *Los Hieleros del Chimborazo* haya recibido 22 galardones internacionales en distintos continentes desde su estreno, en el Ecuador no tuvo el mismo reconocimiento, siendo vetada su proyección en las salas de cine de Quito (Serrano, 2001, p. 75). Es allí donde esta obra se transforma, a más de documento histórico, como un agente de la historia que, sin aquellos absurdos impedimentos de la rancia aristocracia quiteña, difícilmente habría producido aquel efecto temerario en la sociedad ecuatoriana, transformándola hasta los cimientos más íntimos de los pasajes de su historia negada y prohibida.

En los años del boom del cine indigenista ecuatoriano no es de extrañarse que el director de la Cinemateca Nacional fue Ulises Estrella, poeta y cineasta ecuatoriano, perteneciente al grupo de intelectuales de izquierda y apasionados de la Revolución Cubana, los "tzántzicos". Aquella coyuntura no se trataba de una coincidencia. Desde arriba, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el bastión perteneciente al Estado, pero con cierta autonomía, sus más respetados intelectuales ofrecieron un impulso al film indigenista de esos años que, de otro modo, apenas habría surgido en el Ecuador.

Es importante señalar que la ONG Care International, confederación mundial con filiales en varios países incluyendo el Ecuador, dedicada a superar los problemas de pobreza, desigualdad y exclusión especialmente en los países en vías de desarrollo, aún vigente en el Ecuador, solicitó, entre otros films, *Los Hieleros del Chimborazo*, puesto que uno de sus objetivos era "utilizar medios audiovisuales en sesiones de entretenimiento, tanto para el personal de Técnicos para los campesinos".[3]

[3] Archivo de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (ACN-CCE/E). (Quito, 22 de julio de 1988). Solicitud de CARE Interntional a la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana para que se les proporcione copias de las películas "Madre Tierra" y "Los hieleros del Chimborazo". *Signatura DER0054*, documento VHSER 085.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

Aquella fundación no tomó en cuenta que el cine puede ser representado subjetivamente de manera bastante distinta, dependiendo si el espectador pertenece a las zonas urbanas o rurales. En este caso, obviando que se trataba de un film indigenista, antisistema y destinado a los espectadores blancos y mestizos, el pretendido "entretenimiento" obstaculizaba, precisamente, el carácter ideológico de *Los Hieleros*, reduciéndolo a un mero espectáculo, hábito recurrente de las ONG asentadas en el país, al normalizar una estructura neocolonialista aunque de manera no intencional, sino por el desconocimiento sobre las alegorías histórico-políticas que plantea el cine.

Uno de los representantes del espectro ideológico del film indigenista de los 80, el actor Javier Ponce, afirmaba en una carta enviada a la CCE la razón de ser de este tipo de cine, el rescate de lo que ellos llamaban las páginas de *nuestra historia*: "El arte no es una materia de estudio para expertos, encerrada en libros y museos, sino resultado de la vida de un pueblo con su manera propia de sentir y expresarse. Un buen camino para la ecuatorianidad de la que nos hablaba Carrión".[4]

Dicho de otro modo, el film indigenista ecuatoriano y su público ideológico, tanto productores como receptores del material audiovisual, pretendía dotar de una peculiar unidad nacional identitaria a través del film, la adjetivada *ecuatorianidad*. Sus promotores fueron fieles representantes de las doctrinas culturales y políticas del escritor Benjamín Carrión, precursor de la CCE, herederos del reclamo social de esa *otra historia* que podría ser más evidente y entendible mediante una proyección audiovisual que en un texto oficial o una pieza de museo.

b.- Simiátug (Boca de Lobo). Ecuador, 1982. Director/es: Raùl Khalife. Película-documental. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

De nuevo la vida cotidiana en los páramos andinos es el elemento protagonista en Simiátug, otro film indigenista de 1982 del director Raùl Khalife, auspiciada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y proyectado por primera vez en las salas de cine de aquella institución.

Sin mordaza, el transportista de Simiátug comentaba sobre sus labores, ofreciendo aquellos estereotipos propios de lo que pensaba el ecuatoriano *no indio* en los 80. Así comenzaba el documental, trasponiendo las imágenes que proyectan en primer plano al imponente páramo andino con un fondo de música indígena, combinando la voz en off del transportista.

[4] Archivo de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (ACN-CCE/E). (Moscú, agosto de 1982). Cine ecuatoriano en la URSS, carta de Javier Ponce. *Signatura DER0054*, documento VHSER 025.

> Invade sobre todo la clase campesina, el indio en otras palabras, porque hay muchas diferencias, el campesino, el indio, el cholo, el mestizo. […] y como le digo la diferencia del indio con el blanco es la ignorancia, el indio no entiende, el indio se encierra en algo que es como un animal, es mal llevado. Si a la fuerza se le saca algo, ahí sí, pero de a buenas, con consideraciones, no entiende.

Simiátug, cuyo término traducido al castellano significa "Boca de Lobo", es una parroquia rural del cantón Guaranda en la Provincia de Bolívar, integrada por más de cuarenta comunas indígenas cuyo principal medio de subsistencia sigue siendo la agricultura, el trabajo artesanal en tejidos y bordados, y las demás actividades afines a la vida campesina de los Andes centrales del Ecuador.

Como fuente documental histórica, el film de Khalife encarna los imaginarios sociales de la minoría de los habitantes no indígenas -se asumen curiosamente como *blancos*-, junto con las escenas que retratan con espectacular habilidad el rostro arquitectónico que, como los prejuicios, parecen no haber mutado desde hace varios siglos. Casas de hasta dos pisos con techo de teja, a veces de paja, corroídas por el tiempo en la cal despintada del adobe. Balcones de hierro y madera barrocamente labrados, columnas de madera que parecen apenas sostener los cimientos de las casonas deshabitadas, inmutables, en medio de un pueblo casi desolado en lo más recóndito de los andes bolivarenses. De allí, este material cinematográfico es un libro abierto sobre la arquitectura vernácula de la serranía central ecuatoriana.

Las versiones documentadas de sus habitantes evidencian el profundo prejuicio racial hacia los indígenas, adjudicándose como *blancos* la minoría poblacional del cantón, pertenecientes a las cuarenta familias no indígenas según uno de los entrevistados. Precisamente, uno de sus moradores relata sobre el paulatino desalojo de estas familias, la migración hacia los centros urbanos cercanos, y el caso de las mujeres que han quedado solas en Simiátug. Asombra que, quienes se consideran *blancos*, y que coinciden en actividades económicas ajenas a las agropecuarias, utilizan también el término de *naturales* para designar a los indígenas.

Aquel término de naturales fue incorporado oficialmente por la Monarquía hispánica desde el siglo XVI para designar a los indios, apareciendo frecuentemente en toda documentación escrita hasta los albores de la República. En la documentación primaria y oficial del período republicano ya no aparece aquella terminología -en el documento- pero, dentro del imaginario y el verbo colectivo, *Simiátug* nos hace notar que *naturales* era la forma normalizada en el habla popular para seguir designando las otredades rechazadas en el Ecuador de los 80, como lo testimonia la memoria oral que evidencia el film siendo una de sus características más potentes al momento de usar esta obra para historiar.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

Dentro de la belleza de la cotidianidad que proyecta el film, como la "Fábrica de Colas San Antonio de Gonzalo Ortíz", la elaboración de gaseosas, especialmente las que son hechas a base de limón, irrumpe con la escena en que la señora copropietaria de aquel negocio manifiesta con toda sinceridad que "en el tiempo de antes llevábamos bonito con la gente indígena y, ahora, se están portándose mal. Dicen que nosotros somos igualitos a ellos. Uno se les dice que ellos son indios y nosotros blancos".

Entre las entrevistas recogidas a sus pobladores *no indígenas*, se mantienen los prejuicios socio raciales y económicos hacia los indígenas, aquella mirada perturbadora que, según la versión de sus protagonistas, aducen que esas diferencias no existían de la misma forma que en el pasado donde se llevaban mejor. Es decir, conscientemente, el ecuatoriano mestizo de aquel cantón proyecta una particular idea sobre *sus otros* cercanos, los indígenas llamados *naturales*, y un entramado de emociones de añoranza por la convivencia fraterna con el campesinado. Este detalle se puede historiar a través no sólo de los testimonios orales, sino también a partir de las escenas que presentan un conjunto interesante de gestualidades entre los entrevistados.

De modo excepcional a otras obras del género indigenista del film ecuatoriano de los años 80, *Simiátug* proyecta una única entrevista a un líder de las comunidades indígenas campesinas, rompiendo con la corriente indigenista de aquellos años al otorgar la voz a uno de sus actores con un mensaje claramente político y de maduración del movimiento indígena ecuatoriano previo a los 90. El campesino indígena se manifiesta contra las relaciones clientelares, de compadrazgo, originadas por el teniente político y otras autoridades, fieles representantes de un Estado corporativo y caudillista, asumiendo que el dominio de los *blancos* vulneraba sus derechos, origen de la acción colectiva indígena:

> Antes todos estábamos a las órdenes de ellos [los blancos] porque nadie podíamos ni siquiera dar una palabra, porque todos, de repente en las cantinas […] apenas estaba borracho debía de ir a la cárcel a cobrar multa. Y esas multas servían para el teniente político. Por esa razón, en la gente era muy conocido de que tenían que coger de compadres a los blancos siempre del pueblo para que le defiendan. Entonces, ahí es lo que siguió criando esta relación mayormente con todos los blancos […] ahora nos hemos organizado, buscando ojalá ser también nosotros como personas, ser libres, entonces defender también nuestros derechos.

La narrativa de *Simiátug* está compuesta predominantemente por planos generales que, siempre al ritmo de música indígena andina, elevan al espectador como un participante más o un viajero esporádico de las actividades cotidianas del pueblo indígena: las transacciones comerciales en la Feria, la carga de productos agrícolas en los camiones que llegan y parten para luego coincidir en la lúgubre

cantina del pueblo en donde se reúnen los indígenas a jugar villar, son claras imágenes testimoniales que narran las relaciones económicas y los momentos de sociabilidad en la parroquia andina.

Así también, el paseo corriente de la gente a pie, montados a lomo de mula, a caballo, exhibiendo ponchos bicolores, las mujeres acomodando sombreros y otras artesanías, niños en bicicleta, perros cabizbajos paseando por el camino de tierra, entre otras escenas que, luego del montaje, dan la impresión emotiva de ser un testigo más del día a día en Simiátug.

Simiátug no presenta directamente una inclinación ideológica al servicio de algún movimiento o partido. Por medio de las entrevistas a sus habitantes, generalmente exhibidos en el film con el recurso de la voz en off, se juega con sus versiones, la de -los *blancos*- en contra del único campesino indígena que aparece en un par de escenas acompañado de *su* gente. El campesino indígena impugna las razones por las cuales existe aquel conflicto:

> Ya no podemos seguir como antes, ni en regalos […] entonces ya no podemos dejar engañarnos ni estar a la orden. Si tenemos, tal vez, derecho de defendernos y de contestar a lo que ellos digan", decía el campesino. Una de las señoras entrevistadas sobre el problema con el teniente político comentaba que "los naturales los que más racionalitos asomaban en el entonces, por ejemplo, los más antiguos, los que hacían jefes de hogares, los papás, y se notaba que alguno en los naturales también si hay un más despejadito.

El documental de Khalife es la radiografía cinematográfica de una guerra de prejuicios socio raciales entre *blancos* e *indios* en el Ecuador contemporáneo. Salta a la vista la parte final en la que aparecen ciertas escenas de religiosidad fúnebre en la procesión de entierro indígena. Contrastan las imágenes con la voz de una mujer insistiendo sobre la "peligrosidad" del abandono de los *blancos* por causa de la presencia de los indeseables indios, quienes, según su criterio, iban a vivir "eternamente" y acabar con las cuatro familias blancas del pueblo. De modo perspicaz, aquella escena simboliza que la muerte también era un evento que compartían los indígenas al igual que los *blancos*.

Aquel film, como agente de la historia, plantea el problema social de todos los tiempos de la nación: la blanquitud ecuatoriana. Blanquitud racial, económica y política. No siendo novedad en el tejido social cotidiano de sus habitantes, que bien podría extenderse a la generalidad poblacional ecuatoriana, al indígena se lo retrata como un bárbaro incivilizado, irracional y hasta peligroso. Este rasgo coincide con el anterior film analizado, *Los Hieleros*, ofreciéndonos una pista historiográfica sobre la construcción del debate intelectual ecuatoriano de aquellos años en torno a la cuestión indígena como bandera ideológica.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

Si *Los Hieleros* tuvo trabas e impedimentos para proyectarse en las salas de cine ecuatoriano, *Simiátug* suscitó una peculiar protesta por parte de algunas autoridades de la parroquia luego de sus primeras proyecciones nacionales, de modo no menos que inquisitorial. En el Archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador figura un documento sobre la protesta a quienes filmaron el documental "Boca de lobo" y la solicitud para suspender sus proyecciones en 1983.[5]

El documento está dirigido y firmado por los *no indígenas* de Simiátug: el teniente político, la Junta Parroquial, un director de escuela, de un centro de salud, una directora de jardín de infantes, una odontóloga, un inspector de colegio y un inspector sanitario. El escrito trata sobre una "protesta rotunda y enérgica" hacia el equipo director del documental, solicitando al presidente de la Casa de la Cultura que suspenda las proyecciones programadas para ese año, por "haber sido actuaciones dirigidas para la filmación, en la que se demuestra solo lo negativo de la parroquia de Simiátug, denigrando así a una población tan antigua y haciendo quedar mal a nuestro pueblo, a las autoridades y al Gobierno de nuestra patria".[6]

Aquel alegato es una muestra característica del cine como agente de la historia, en el sentido de que, como el caso de *Simiátug*, agitaba a los sectores que no se sentían representados por la vertiente de pensamiento indigenista que estaba fraguándose con fuerza por aquellos años, sobre todo entre los intelectuales cineastas. *Simiátug* se convirtió en un acontecimiento mismo de la historia indigenista del Ecuador, material que resultaba perturbador para quienes se sintieron directamente atacados por un cortometraje de apenas 20 minutos. Es en ese momento en que el cine opera como un actor político, de ataque contra un *modus vivendi* encarnado desde hace varios siglos, escondido, pero latente desde los detalles más cotidianos hasta los grandes sucesos de la convivencia entre indígenas y blanco-mestizos del Ecuador.

Los representantes de la protesta escrita contra el film también exigían que se proyecte en la parroquia, y que debieron haber proyectado su lanzamiento en aquel lugar. No conformes con esta petición, también reclamaban que se filme un nuevo documental sobre la parroquia "sacando todas las realidades y riquezas existentes, que servirá como para Turismo y explotación de minas, por nombrar algo, y no las miserables imágenes que han sido de gusto y satisfacción de dos

[5] Boca de Lobo / Cinemateca Nacional, comp. (1987). Catálogo digital de la Cinemateca Nacional del Ecuador -CCE. http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=4597&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20boca%20de%20lobo

[6] Archivo de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (ACN-CCE/E). (Simiátug, 2 de febrero de 1982). Protesta a quienes filmaron el documental "Boca de lobo" y solicitud para suspender las proyecciones programadas. *Signatura DER0119*, documento DER0119.18.

personas".[7] En efecto, se referían aparte del director Khalife, a la tesis de Susana Andrade, una de las realizadoras del documental.

Tal documento nos plantea, en primer lugar, que el grupo de personas insatisfechas con el film corroboran que en su parroquia existe lo que ellos llaman "solo lo negativo", es decir, aceptan la problemática socio-racial e identitaria. En segundo lugar, se deduce que su interés, además del político y de identificarse como moralmente afectados por el film, se reducía a fines meramente económicos para beneficio del turismo y la explotación de minas, sin tomar en cuenta o, más bien, ocultar la realidad estructural de la parroquia bolivarense.

En uno de los párrafos finales del documento de protesta insistían en que el documental insultaba a su terruño, a toda la patria, que su realizadora mendigaba una nota de tesis y, lo más curioso, que a los cines ecuatorianos asistían no sólo los nacionales, sino también los extranjeros, dando a entender implícitamente la idea del "quedar bien" con el mundo, so pena de maquillar los conflictos socio-raciales, de blanquitud, que existían profundamente en la nación ecuatoriana.

6. Conclusiones

Sirvan estos ejemplos para la elección didáctica de cada docente, de ninguna manera se tratan de películas *ad hoc*, sino que dependen de la adecuación teórica con que los profesores pueden elegir entre *éstos y otros films para ajustarlos a las conveniencias de su planificación curricular. Se trata,* en todo caso, de una experiencia didáctica que se ha logrado en las aulas y que puede servir como guía metodológica según las necesidades del contexto educativo.

Se han puesto en práctica los conceptos y postulados referentes a otra visión del cine histórico-político, tomándolo como una fuente documental y como agente de la historia política, no exclusivamente para historiar, sino para discutir sobre cuestiones que superan la narrativa filmográfica, la trama, y las posiciones ideológicas inevitables que se articulan en la generalidad de los films de este género.

Circunstancias como la falta de tiempo para abarcar en dos horas clase seguidas la duración completa de un film, el hecho de que no todos los estudiantes participen en los foros de discusión ni muestren un homogéneo interés por relacionar con las temáticas que se aborda semanalmente en cada asignatura, o que un film surta mayor agrado que otros, son algunos de los retos que surgen en la praxis pedagógica, haciendo posible la innovación de nuevas didácticas de enseñanza-

[7] Archivo de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (ACN-CCE/E). (Simiátug, 2 de febrero de 1982). Protesta a quienes filmaron..., *Signatura DER0119*, documento DER0119.18.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

aprendizaje.

Sin embargo, lo más rescatable de la implementación del cine en el aula universitaria es la participación activa de los estudiantes. Su motivación por ser escuchados frente a todos los compañeros sobre sus propias percepciones respecto a una escena o un conjunto de éstas, la curiosidad por investigar acerca de la película -desde su producción hasta su posible censura o recepción en una audiencia particular- y la relación teórica con las asignaturas trabajadas, son muestras de que la aplicación de esta metodología ofrece la posibilidad de que no se tome a la proyección de una película como un simple relleno de ocio en un momento determinado del calendario académico. Y, lo más importante, el haber combinado el aprendizaje colaborativo con otros recursos didácticos, el material audiovisual.

Además, se ha presentado el análisis de dos icónicas obras del cine indigenista ecuatoriano, bajo el esquema de la teoría y sus niveles metodológicos que planteamos a lo largo de la investigación. Este ejercicio ha sido incorporado a fin de que se sirva como base en la práctica docente, y se tome en cuenta al patrimonio fílmico ecuatoriano.

Epílogo

Entrevista al Prof. Miguel Ruíz.[8] *"El Cine-Club universitario en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la UCE: un cine diferente, diverso y plural que rescata diferentes tipos de miradas no hegemónicas".* Quito, 15 de abril del 2023.

Empezamos el Cine-Club en la Facultad de Ciencias Sociales, en primer lugar, por la frustración que genera darse cuenta que vivimos en un país que, como caso particular, la oferta cinematográfica es muy limitada y, sobre todo, está circunscrita a las películas de origen norteamericano, no cualquier tipo de películas estadounidenses, sino aquellas películas que podríamos llamar hollywoodenses. No porque en Hollywood haya malas películas, sino entendiendo como productos industriales masivos para digerir fácilmente, para entretener, películas ligeras, por llamarlo de alguna manera, y hechas en serie por supuesto con un contenido ideológico.

Entonces, ese tipo de películas son las que consumen de forma masiva los ecuatorianos y, por supuesto, también nuestros estudiantes. Es muy difícil, más allá de las películas que se ofrecen en las carteleras cinematográficas de los centros comerciales o en las plataformas de paga -que tampoco son muy distintas a lo que se

[8] Miguel Ruíz es docente de la Carrera de Sociología en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador. Emprendió el Cine-Club dentro de la mencionada Facultad.

da en los cines comerciales-, que la población ecuatoriana tenga acceso a otro tipo de cine.

Cine que no se ha hecho en EEUU, cine que no sea de esta época, es difícil y bastante complicado que los estudiantes puedan tener acceso al cine latinoamericano, europeo, asiático, africano, del Medio Oriente, o a cine norteamericano clásico o contemporáneo que salga un poco por las normas y estándares de la industria de Hollywood impone hoy en día. Esa es la primera motivación, acercar el cine, un cine diferente, un cine diverso, plural, que rescate diferentes tipos de miradas no hegemónicas a nuestros estudiantes, a la planta docente y al público en general.

Esta iniciativa del Cine-Club la comenzamos ya hace algunos años. Antes de la pandemia tuvimos un par de ciclos y en ese momento hubo relativamente poca concurrencia. Fue difícil por varias razones, como el espacio, en primer lugar, porque lamentablemente nuestra Facultad no cuenta con un auditorio propio, entonces tocaba ocupar salones en los ratitos donde no había clases. Al principio en el primer año el público fue relativamente limitado, pero había un pequeño puñado de chicos que sabía ir con regularidad.

En ese momento llevaba yo prácticamente sólo a cargo del Cine-Club, sin mayor respaldo, y eso afortunadamente cambió ahora, durante el semestre pasado, en donde los chicos de la Asociación de Sociología, y en alguna medida los chicos de la Asociación de Estudiantes de Ciencias Políticas, comenzaron a involucrarse, sobre todo en las tareas de difusión de la cartelera del Cine-Club.

Hicieron diferentes actividades, afiches y propaganda en línea para invitar a la gente, y también, a título personal, eso ha ayudado a potenciar bastante nuestro público. El púbico creció y tuvimos alguna participación de docentes de nuestra propia Facultad, incluso de algunas otras Facultades que se acercaron y vieron algunas de las películas.

Lamentablemente, aún no contamos con un espacio fijo, es un problema que no es de fácil resolución, un problema de infraestructura de la Universidad en general y de nuestra Facultad en particular. Hacemos todo de forma bastante artesanal, con nuestros propios equipos, pidiendo prestado los equipos de proyección. Nosotros hacemos la propia selección de películas y a finales del semestre anterior hicimos el ejercicio de preguntarles a los chicos que estuvieron en la *última* sesión sobre qué tipo de ciclo querían para el próximo semestre, qué temática, y ahí hubo un consenso en que querían ver cine latinoamericano contemporáneo, particularmente con enfoque y contenido social.

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

El ciclo que va a comenzar pronto lo hemos llamado *Un lugar en el mundo, Latinoamérica siglo XXI*. Vamos a tener una serie de catorce películas de ocho países diferentes, desde México hasta Chile, pasando por supuesto por Ecuador. Hemos conseguido que los dos directores de las películas ecuatorianas estén presentes, porque la idea es también tener conversatorios con los chicos, breves conversatorios de quince minutos junto a los directores.

En aquellas películas que no sean hechas por ecuatorianos, si bien no tenemos la presencia de los directores, *sí* que el formato de Cine-Club nos permite dedicarle 10 o 15 minutitos después de la proyección para discutir las películas con los asistentes, de forma bastante horizontal y sin grandes direccionamientos, para que cada uno de los asistentes diga qué le gustó, qué no le gustó de la película, qué le llamo la atención, a qué otras películas les recuerda, qué tipo de evocaciones les trae, reflexiones, sentimientos, en fin.

Básicamente, la idea es tener otro tipo de instrumentos, no propiamente académicos, sino artísticos para reflexionar sobre nuestro mundo contemporáneo y también sobre el pasado, sobre la situación que atraviesan los propios chicos. En ese sentido, creemos que el cine es una herramienta, un arma de reflexión y también de disfrute, de goce. Finalmente, la Universidad está en el fondo del planteamiento del Cine-Club. No sólo la frustración, sino también el deseo, la motivación de que los chicos puedan enriquecer su cultura, sus perspectivas a través, no sólo de la teoría, sino también del arte.

Buscamos que las temáticas, enfoques y géneros de las películas sean diversos. Si bien hay una unidad temática que sería el cine latinoamericano del siglo XXI de los últimos veinte años, también es cierto que al interior de esa gran etiqueta hemos intentado seleccionar películas dirigidas por hombres, mujeres, en géneros de comedia, de aventura, drama; diferentes aproximaciones con distintas narrativas y propuestas de contar historias y, básicamente, la idea es que sean historias interesantes, que les digan algo a los jóvenes y no tan jóvenes que vivimos este momento histórico. Esa es la propuesta del Cine-Club.

Referencias bibliográficas

Archivo de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (ACN-CCE/E).

Burke, P. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, S.L.

Caldevilla, D., Castillo, J., y Díaz, C. (2019). Encuadre visual de la corrupción desde un análisis del cine político en México de Puebla. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales, 89*(2), 215–247.

Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era, S.A.

Eguiraun, L. (2022). El cine de autor y los nuevos cines en Europa Occidental (1953–1979). En D. Andreas & M. Verdú (Eds.), *La guía FilmAffinity: Breve historia del cine*. Nórdica Libros.

Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Editorial Ariel, S.A.

Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Ediciones Akal, S.A.

Ferro, M. (2009, 20 de diciembre). El cine es una contrahistoria de la historia oficial. Carpetas docentes de historia. *El Mercurio de Chile*.

Gaskell, I. (1996). Historia de las imágenes. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial.

González, S. (2018). Lecciones de la Revolución francesa, a través de la película "Danton". *Nueva Revista, 165*, 155–164.

Iglesias, P. (2011). Cine bélico político y antipolítico: Un análisis comparativo de Apocalypse Now y La batalla de Argel. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences, 32*(4), 1–22.

Lagny, M. (1997). *Cine e historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica.* Bosch Casa Editorial, S.A.

Lassalle, J. (2019). *Ciberleviatán: El colapso de la democracia liberal frente a la revolución digital*. Arpa Editores.

Lobos, M. (2010). Relatar la historia de las últimas dictaduras: La propuesta de *Machuca*. En E. Rey & P. Calvo (Coords.), *200 años de Iberoamérica (1810–2010): Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*. Universidad de Santiago de Compostela.

Machado, E. [Ernesto Machado, locutor]. (2013, 18 de septiembre). *Comerciales ecuatorianos antiguos* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ohWdTNm3skM

Martínez, R. (2021). Streaming way of life: De la decadencia nacionalista a la netflixmanía. En E. Cedillo, M. Garzón, y M. López (Eds.), *Netflix: Una pantalla que te saca de aquí*. Editorial del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.

Menduza, I. (2022). "La vida de los otros" (2006) como una película "de frontera". En A. Pantoja, B. Heras, y F. Fernández (Eds.), *Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla*. Instituto de Cultura y Tecnología; Universidad Carlos III de Madrid.

Pfleger, S., y Schlickers, S. (2012). La ley de Herodes: Tendencias del cine mexicano actual. *La*

© ISSN: 1390-9207; ISSNE: e-2661-6718

Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, 74, 41–48.

Sartori, G. (2005). *Videopolítica: Medios, información y democracia de sondeo*. FCE/ITESM.

Serrano, J. (2001). *El nacimiento de una noción: Apuntes sobre el cine ecuatoriano.* Ediciones Acuario.

Tal, T. (2005). Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación Machuca y Kamchatka. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas, 38*, 134–149.

Trotsky, L. (2015). *Obras escogidas de León Trotsky: Problemas de la vida cotidiana*. Edicions Internacionals Sedov.