

La Historia es Cine.
La realidad americana a través de sus películas.
El cine como fuente y recurso pedagógico
en la enseñanza de la Historia de América

María Dolores Fuentes Bajo
María Dolores Pérez Murillo
Universidad de Cádiz

INTRODUCCIÓN

La presente ponencia es el resultado de una labor pedagógica y científica que venimos realizando en la Universidad de Cádiz desde 1998, dentro del Grupo de Investigación “Intrahistoria, Oralidad y Cultura en América Latina y Andalucía”.

Desde finales de la década de los ochenta y a lo largo de los noventa fuimos haciéndonos de una colección de documentales sobre América Latina y películas latinoamericanas hasta llegar a formar una humilde filmoteca de más de 100 títulos, los cuales no podían caer en el olvido o ser enterrados en polvo; por ello en 1998 decidimos que nuestro Grupo de Investigación trabajase dicho material filmico con el objetivo de elaborar un manual que registrase la Historia de América Latina reciente, sobre todo, las últimas décadas del pasado siglo XX, a través de su cine. Tras un bienio de trabajo sistemático en la Universidad de Cádiz, y gracias a su Servicio de Publicaciones y, sobre todo, a la Editorial IEPALA de Madrid, hemos podido ver materializada nuestra investigación en el libro titulado *La Memoria Filmada: América Latina a través de su cine*. Obra, que presentamos con un carácter de manual o guía, dirigida a los profesores de secundaria, universidad e instituciones culturales a fin de resucitar los ricos y críticos “cine-forum” que, en los sesenta y setenta del siglo XX, desarro-

423



© Asociación Española de Americanistas

Gutiérrez Escudero, Antonio, María Luisa Laviana Cuetos (coords.): *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*. Sevilla, AEA, 2005

llaban en la juventud universitaria una conciencia y sensibilidad social, convirtiéndonos a muchos en empedernidas/os cinéfilas/os del cine “profundo” y “simbólico” frente al cine “basura” que, desgraciadamente, inunda nuestras salas comerciales.

Nuestro Grupo de Investigación, al estar constituido mayoritariamente por historiadores, ha trabajado las películas latinoamericanas desde unos puntos de vista histórico, antropológico y filosófico, dejando “aparcados” los aspectos técnicos de los filmes. La metodología empleada en la elaboración del manual consistió en visionar de forma individual todas y cada una de las películas, buscar información histórica y cultural sobre el país y/o problemáticas tratados, para después cada martes durante más de tres horas y a lo largo de dos años (1998-2000) reunirnos en la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz para llevar a cabo puestas en común y debates sobre cada película, finalmente con todos los informes personales y con los aspectos más destacados de cada debate una persona individual elaboraba una especie artículo crítico y ensayo sobre el film en cuestión, cada autor del libro *La Memoria Filmada* tuvo que redactar un mínimo de tres películas, de ahí las diferencias de estilo formal que hallará el lector cuando se acerque a nuestra obra. Ésta ha comenzado a dar sus frutos entre nuestros alumnos de la Licenciatura y del Tercer Ciclo, los cuales están iniciándose y familiarizándose con el cine latinoamericano. No olvidemos que estamos ante un prototipo de alumnado, perteneciente a una cultura audiovisual, al que hay que motivar y “engachar” por la imagen, esa “imagen que vale más que mil palabras”, y es a través de ella y de los debates o “foros” como el joven universitario, de comienzos del siglo XXI, se sensibiliza y comienza a buscar información primero en internet, luego en los libros y, por último en los documentos, acerca de la realidad socio-histórica de América Latina.

CONTENIDOS DE “LA MEMORIA FILMADA”

En nuestro manual, *La Memoria Filmada*, nos ha sido muy difícil establecer unos “clásicos” y/o “racionales” capítulos al tratar el cine latinoamericano, ya que éste es tan complejo, sutil e intuitivo que cada película es “incasillable” de acuerdo con los criterios “cartesianos” del Primer Mundo. Así pues, cada film es un conglomerado de temas políticos, sociales, culturales y mentales; por ello hemos optado por estructurar la obra en unos capítulos genéricos que, tomando títulos de las propias películas o



expresiones tópicas, engloben poética y simbólicamente a dicho cine. De esta forma, hemos dividido la obra en seis capítulos:

- **El Capítulo I** se ha titulado *El Dorado* porque hace alusión al cine hispanoamericano que existe sobre la Época Colonial. Las muestras del mismo son: *El Dorado* de Carlos Saura, coproducción hispano-francesa de 1989; *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría, coproducción hispano-mexicana de 1991; *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Alea, cubana, de 1976; y, por último la producción argentina, *La guerra gaucha*, de Lucas Demare de 1942. Con estas películas pretendemos abordar los temas referidos a Conquista y Hueste Indiana en las dos primeras; la sociedad colonial cubana y la esclavitud africana a finales del siglo XVIII; y por último las guerras de independencia en el Noroeste de la Argentina, concretamente la provincia de Salta.
- **El Capítulo II** lo hemos titulado *Los Olvidados*, haciéndonos eco de la película de Luis Buñuel del mismo nombre rodada en México en 1950. Como su nombre indica aquí hacemos especial énfasis en los olvidados por la Historia oficial del continente, escrita por vencedores, casi siempre blancos, que silencian la profunda escisión y dualidad de la América Latina contemporánea, dualidad que hunde sus raíces en el pasado colonial, en esos dos “compartimentos estancos” que supuso el orden social colonial, esos dos mundos: el de la “república de los españoles” o protagonistas de la historia con mayúscula; y el de la “república de los indios”, los olvidados, los nadie, los que no tienen museos ni historia. Este Capítulo de los olvidados lo hemos subdividido en tres apartados: *Olvidados I: Los niños de la calle* que comprende películas como *Los Olvidados* de la etapa mexicana de Luis Buñuel, año 1950; *Sicario* de José Ramón Novoa, producción venezolana de 1994, referida al sicariato colombiano de la ciudad de Medellín; *La vendedora de rosas* del colombiano Víctor Gaviria, rodada en forma de documental o trabajo de campo con niñas y niños reales, no de ficción cinematográfica, que deambulaban en la marginalidad de Medellín en 1998; *La virgen de los sicarios*, coproducción francesa, española y colombiana del año 2000, del director europeo Barbet Schroeder, que basándose en la novela del mismo nombre, escrita por el colombiano Fernando Vallejo, se hace eco de una doble problemática: la realidad social de los sicarios y el mundo homosexual. *Los Olvidados II* está dedicado al mundo indígena en su totali-



dad, para ello las mejores muestras *testimoniales* las tenemos en el cine boliviano del director Jorge Sanjinés, películas bilingües, cuyos protagonistas hablan quéchua y español; así *Yawar Malku (Cóndor Sangrante)* de 1969; *La nación clandestina*, de 1989; *Para recibir el canto de los pájaros* de 1994 nos ofrecen un magnífico panorama de la lucha por la preservación de la identidad cultural y del medio natural en las comunidades indígenas andinas ante un mundo blanco y/o mestizo que pretende exterminarlas como en *Yawar Malku* o ignorarlas como en *La nación clandestina*, o exhibirlas folklóricamente en *Para recibir el canto de los pájaros*. Todas estas películas recogen la más pura tradición indigenista, comparables a novelas como *Huasipungo* del ecuatoriano Jorge Icaza y/o *El mundo es ancho y ajeno* del peruano Ciro Alegría. En definitiva, el cine de Jorge Sanjinés nos introduce profundamente en la cosmovisión circular del mundo indígena, concretamente andino. *Los Olvidados III* nos lleva al sórdido mundo de la prostitución femenina a través de *Las Poquianchis*, película mexicana de 1976.

- **El Capítulo III** lo hemos titulado *La Deuda Interna*, haciéndonos eco de la película argentina del mismo título de Miguel Pereira, ya que pretendemos reflejar la problemática interna de los países latinoamericanos, el imperialismo económico y político impuesto fundamentalmente por los EE.UU, generador de “deudas externas” que merman la riqueza interior de América Latina. A su vez este capítulo lo hemos subdividido en seis apartados: *Deuda Interna I* donde se plantea el debate entre tradición o modernidad, y el triunfo del imperialismo económico de los EE.UU., de este modo la película argentina de Miguel Pereira, *La última siembra*, es un buen testimonio. *Deuda Interna II* se centra en Chile, y para ello hemos elegido un período previo al Golpe de Pinochet que queda magníficamente registrado en la obra testimonial *La batalla de Chile* del director Patricio Guzmán, película documental de la que nos dice su propio autor: “un país que no tiene cine documental es como una familia que no tiene album de fotos. Filmar la realidad es fundamental para la historia, para la MEMORIA, para el presente”. También siguiendo con la realidad chilena hemos elegido una película de la década de los noventa, 1994, de Gonzalo Justiniano que nos impone el olvido, la desmemoria propia de las “pseudodemocracias” en aras de la reconciliación nacional, se trata de la película *Amnesia*. *Deuda Interna III* se centra en la dicta-



dura brasileña que, pese a ser “dictablada” respecto a otras del Cono Sur, se fundamentó igualmente en la represión y en la tortura, de ello nos dan testimonio *Adelante Brasil* del director Roberto Fariás de 1982; y *Cuatro días de septiembre* del año 1997 de Bruno Barreto donde recrea detalladamente una historia real al estilo del cine político de los años setenta. *Deuda Interna IV* está dedicada a la dictadura argentina, eufemísticamente denominada “proceso de reorganización nacional”, “proceso” de “limpia” y “guerra sucia” que desde 1976 a 1983 hizo desaparecer a 30.000 argentinos; dos películas: una en el medio rural, en la Argentina profunda del noroeste, y otra en las ciudades de La Plata y Buenos Aires, nos muestran los horrores de una dictadura que decretó el exterminio universal a lo largo de toda la inmensa geografía del país. Estas dos películas: *La deuda interna* del año 1987 y del director Miguel Pereira nos recrea un mundo interior, olvidado, indígena y mestizo, el mundo de la puna inhóspita y de “cabecitas negras” que sólo interesan al Estado para reprimirlos o convertirlos en carne de cañón de absurdas guerras “patriotas” como lo fue la de las Malvinas en 1982. *La noche de los lápices*, 1986, de Héctor Olivera, basada en testimonios reales, describe la crueldad de una dictadura que se ensañó sádicamente con inocentes estudiantes de Secundaria, muchachos y muchachas de la clase media urbana, llenos de sueños por hacer un mundo más justo. Pablo Díaz, superviviente por capricho del destino, sirvió de asesoramiento testimonial al director. *Deuda Interna V* con la película argentina *Quebracho* de 1973 de Ricardo Wulicher pretende enmarcarnos dentro del típico debate de las décadas de los sesenta y setenta sobre “el centro-periferia de la economía mundial”, debate similar al planteado por Eduardo Galeano en su libro *Las venas abiertas de América Latina*. Ricardo Wulicher plantea su obra a modo de documental que nos muestra cómo una determinada zona es ocupada, tecnificada, controlada, explotada abusivamente, depredada, deteriorada en su equilibrio ecológico, y posteriormente abandonada por el colonialismo económico, británico en este caso. *Deuda Interna VI* se plantea la no muerte de la ideología como esperanza renovadora, son dos películas de la década de los noventa del siglo XX, como desafío ante las pseudodemocracias impuestas por los EE.UU., son dos obras con lenguaje no “políticamente correcto” como la hispano-argentina, *El dedo en la llaga*, de 1996 de Alberto Lecchi, y la coproducción argentina-cubana de 1993



de Alejandro Saderman *Golpes a mi puerta* donde se plantea el debate, propio de la Iglesia posconciliar: o estar con el poder, o al lado de los no triunfadores, de los perseguidos por el sistema.

- **El Capítulo IV** al que titulamos como *La erótica del poder*, se inicia con una película cubana de 1991 del director Octavio Cortázar, llamada *Derecho de asilo*, que es una magnífica reflexión sobre el poder, el cual no entiende de ideologías, ya que el poder es siempre inmovilista, lo cual queda reflejado en una frase tópica de dicho film que dice así: “los gobiernos van los gobiernos vienen, pero el secretario Felipe siempre se mantiene”. Otra película que conforma este capítulo es la colombiana de 1984, *Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden, donde se refleja el eterno estado de guerra civil existente en dicho país desde las guerras de independencia, motivado por el continuo enfrentamiento dentro de la propia clase dominante entre liberales y conservadores por conseguir el poder; esa eterna lucha, carente de sentido, está en la línea de la novela de “Cien años de soledad” de Gabriel García Márquez. La película cubana de 1966 de Tomás Gutiérrez Alea, llamada *Muerte de un burócrata* nos refleja el opresor y paralizante poder de la burocracia a pesar de las “revoluciones”, ya que la burocracia es siempre un arma universal de vejación utilizada por cualquier forma de poder. La película ecuatoriana, de 1996, de Camilo Luzuriaga *Entre Marx y una mujer desnuda* nos expone con gran clarividencia la estética blanca y ortodoxa de la izquierda de los años sesenta y setenta, que siempre es similar en cualquier país o hemisferio, tratándose de una izquierda etnocéntrica de cuño soviético, que ignora la multiculturalidad, sobre todo al mundo indígena al que no necesitan “convencer”, ya que para las comunidades indígenas el comunismo es natural y ancestral, está en la intrahistoria, en la vida cotidiana, y no necesita de teóricos blancos y/o mestizos, burgueses academicistas, procedentes de las aulas universitarias que “sueñan” con modelos teóricos europeos, obviando lo mucho que podrían aprender de los “olvidados”, de “los nadies” de sus propios países. Las luchas por el poder desde opciones revolucionarias, bien sean revoluciones burguesas, como la Revolución Mexicana; o revoluciones “maoístas” de cuño mesiánico como las de Sendero Luminoso en Perú, quedan magistralmente definidas en dos películas: una mexicana de 1970 de Paul Leduc *Reed, México insurgente*; o la peruana de 1985 *La boca del lobo* del director Francisco J.



Lombardi. Para concluir este capítulo sobre la erótica del poder, analizamos la conquista del poder hecha por el líder carismático, basada en el engaño emocional a todo un pueblo al que se le dan “leyes para rebaños”, en esta temática la película argentina, de 1996, *Eva Perón*, del director Juan Carlos Desanzo, es una perfecta síntesis para comprender los regímenes populistas en América Latina y sobre todo en la Argentina peronista, de 1946 a 1955.

- **El Capítulo V** titulado *Realidad y realismo mágico*: Vivir la realidad latinoamericana rompe los esquemas de racionalidad europeos ya que la mente cambia de “chip”, comenzando a confundir lo real y lo mágico. Las nociones lineales de “tiempo” y “espacio” desaparecen para adentrar al espectador en una reiterativa circularidad que se debate entre la “la realidad y el deseo”. Estos parámetros impregnan a todo el cine latinoamericano, por ello quizá carezca de sentido hacer un capítulo con este título, pero las muestras filmicas que presentamos son excesivamente elocuentes: unas, como hiperrealistas y esperpentizadoras de la realidad social y mental del Continente Suramericano; otras, como recreación poética no exentas de una realidad vista, como diría Valle Inclán, con “espejos cóncavos”. En este Capítulo hemos incluido los siguientes títulos: dos muestras de cine colombiano de la década de los noventa del siglo XX del director Sergio Cabrera: *Águilas no cazan moscas*; y *La estrategia del caracol*. Una película mexicana de Carlos Velo de 1966, llamada *Pedro Páramo*, basada en la novela del mismo título de Juan Rulfo, donde se recrea un mundo entre lo real y lo onírico. Una película ecuatoriana de 1990 de Camilo Luzuriaga, llamada *La Tigra*, basada también en la novela del mismo nombre de José de la Cuadra y centrada en las pasiones del Ecuador de la costa, del mundo montubio.¹ Las películas cubanas *Fresa y cho-*

1 Se trata de un término muy común en la República del Ecuador y Perú, viene a significar “montaraz”, “agreste”, adjetivos que sirven para definir al campesino de la costa, que “vive en el interior de la costa y es símbolo del hombre bravo frente a la naturaleza tropical del Ecuador. Su asentamiento habitacional es disperso en la montaña o formando poblados en la ribera de los ríos o junto a las carreteras. Se viste como los integrantes de otros grupos mestizos de la costa, con ropa simple y sombrero de paja. Lleva siempre su machete. Arroz, yuca, plátanos y frutas, además de la caza y la pesca componen su alimentación. La agricultura es su actividad principal, generalmente monocultivos para la exportación: cacao, café, banano. Ha desarrollado también la ganadería. Trabaja artesanía de paja, textiles, alfarería, talabartería, mueblería. Cuentos y leyendas sobre sus correrías y costumbres pasan de generación en generación. La fiesta popular de más arraigo y colorido es el rodeo montubio, que se desarrolla en el mes de octubre en varios lugares de la costa. Los hábiles jinetes demuestran su pericia, domando y lanzando briosos equinos y becerros”. Esta definición está sacada de un cartel del Museo del Banco Central de la ciudad de Cuenca, República del Ecuador.



colate de Tomás Gutiérrez Alea, de 1993, y *Amor Vertical* de Arturo Sotro, de 1997, reflejan la realidad de la Isla, desde lo poético la primera y desde lo esperpéntico la segunda. La coproducción argentino-canadiense, de 1992, de Eliseo Subiela llamada *El lado oscuro del corazón*, obra impregnada de las poesías de Mario Benedetti, Juan Gelman y Oliverio Girondo, y del mundo del relato de Julio Cortázar, nos ofrece una magistral reflexión, empapada de realismo mágico y poético, sobre el Arte, el Amor, y la Muerte. Por último, tres películas exponentes de la realidad social latinoamericana y del mundo de los Valores y Mentalidades, completan este capítulo, a saber : *El Cuarteto*, *Caídos del Cielo* y *Frida, naturaleza viva*. La primera, del director brasileño Fabio Barreto, año 1993, es descriptiva y lineal, casi hiper realista, en ella se nos narra el progreso material de una familia de colonos de origen italiano en Río Grande do Sul (Brasil) entre 1910 y 1930, como una nueva clase emergente, la de los inmigrantes europeos, que propiciará y protagonizará el cambio socio-político brasileño de la República Velha (1889-1930) a la República Nova y, posterior Estado Novo, de Getúlio Vargas (1930-1945).² La segunda película, *Caídos del Cielo* del peruano Francisco J. Lombardi, de 1990, a partir de tres historias paralelas, de tres clases sociales distintas, nos ofrece una completa radiografía de la sociedad limeña de la década de los ochenta, un cuadro en el cual la descomposición social y la fuerte crisis económica que vivió el Perú durante la presidencia del aprista, Alán García (1985-1990), es el lienzo básico en el que se despliegan las imágenes de la película. Y la tercera película, *Frida, naturaleza viva*, coproducción francesa mexicana de 1984 del director Paul Léduc, es un valioso documento sobre la vida y las obras de la comprometida pintora Frida Kahlo.

2 La Historia política de Brasil desde finales del siglo XIX hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial nos ofrece una primera etapa o República Velha que va desde 1889 a 1930, es el inicio del Estado republicano y el apogeo de los Estados del Centro de Brasil: Minas Gerais con producción ganadera (vacuna) y São Paulo con el auge cafetalero, es la época denominada como la del triunfo de la oligarquía del café con leche, produciéndose una expansión sin parangón de los cafetales de São Paulo que serán trabajados por inmigrantes europeos (italianos, españoles, portugueses, etc.), serán los hijos de estos inmigrantes rurales, emigrados a la ciudad como obreros, comerciantes, y militares los que, a raíz del crac del 29, y la caída de las exportaciones de café demandarán el fin del Estado Oligárquico o República Velha a la República Nova que inaugura Getúlio Vargas y que, convertida en Estado Novo en 1937, al estilo del Estado Novo de Mussolini, se extenderá hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. En esta etapa (1930-1945) tendrá su apogeo la oligarquía del Estado de Río Grande do Sul.



- **El capítulo VI** lo hemos titulado: *Somos Andando*, haciendo nuestra esta frase de Paulo Freire, el creador de la “Pedagogía del oprimido” y de la “Pedagogía de la indignación”, la identidad de los hombres se forja andando, sólo poniéndonos en marcha podremos divisar la utopía. Por ello en este capítulo hemos agrupado todas aquellas películas cuya temática principal nos habla del viaje real (físico) y espiritual de los hombres, de ese dinamismo que conforma nuestra experiencia y nos da identidad. No obstante este Capítulo, se encuentra dividido en dos partes: la primera plantea el movimiento exterior del Continente Suramericano hacia Europa y EE.UU. Así a través de las películas españolas *Cosas que dejé en La Habana*, 1998, de Manuel Gutiérrez Aragón, y *Flores de otro mundo*, de 1999, de Iciar Bollain, se nos presentan las características de los inmigrantes caribeños, de Cuba y República Dominicana, en la España urbana y rural. La película del chicano Gregory Nava, *El Norte*, de 1983, nos sitúa en la Guatemala de Ríos Montt donde las comunidades indígenas mayas están siendo exterminadas por el ejército al servicio del capital, y la única salida es la huida al norte, el paso de la frontera física y espiritual que separa al sur ancestral de un norte opulento, xénofobo, donde la identidad y la dignidad son engullidas por el “trajín” cotidiano; ésta película plantea un interesante debate sobre conceptos como “asimilación” o “integración”, muy presentes en toda emigración exterior. La segunda parte del Capítulo VI nos habla de movimientos migratorios internos del interior a la ciudad para la búsqueda de una mejor vida material, de la ciudad a regiones interiores que simbolizan la búsqueda interna, de la espiritualidad, de la utopía; para concluir con un peregrinaje por todo el continente suramericano: desde Ushuaia a México. Acerca de las migraciones del campo a la ciudad, la película brasileña *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1964, enmarcada en el “Cinema Novo”, ofrece el eterno peregrinar de la “barbarie” (o sea del mundo rural) a la “civilización”, a la ciudad. Al contrario, el flujo de la urbe al interior de un país, para realizar en dicho lugar la utopía que la ciudad les niega queda representado en la película argentina, *Un lugar en el mundo*, año 1992, de Adolfo Aristarain. Completamos este Capítulo VI con otros viajes, físicos e interiores, a través de la América profunda. Viajes hacia la vida y la muerte reflejados en las películas *Guantanamera*, de 1995, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, y *Estación Central Brasil*, de 1998, de Walter Salles. Y



concluimos el capítulo con la coproducción española, francesa, mexicana, peruana y argentina *El Viaje*, año 1992, del director argentino Fernando Solanas, película sobre la que la realidad latinoamericana actúa como un ente espiritual que nos hace tomar conciencia y transformarnos interiormente.

EL CINE LATINOAMERICANO EN LA ENSEÑANZA
DE LA HISTORIA DE AMÉRICA

Como ya dijimos anteriormente, los profesores universitarios nos hallamos ante el reto de conseguir interesar y motivar al alumnado por determinados temas, de que nuestras investigaciones no queden para unas cuantas revistas y/o congresos especializados. La investigación da sus frutos si se buscan los canales adecuados de transmisión. Tampoco podemos obviar que el tipo de alumno de comienzos del siglo XXI proviene de la cultura de la imagen, del audiovisual, convirtiéndose éste en un buen instrumento para introducir y despertar en los alumnos un “enganche” por determinados temas humanísticos; aunque jamás el audiovisual puede sustituir a una lección magistral, ni mucho menos a un buen libro, por tanto estamos ante un material complementario o de apoyo que hay que saber utilizar, y en este sentido queremos mostrar nuestra experiencia en la Universidad de Cádiz durante el curso académico 2001/02: nos hallamos ante la materia, troncal y obligatoria, de *Historia de América I (Perfil: Prehispánica y Bases de la Colonización Española en América)* que se imparte en tercer curso de la Licenciatura de Historia, hasta ese momento son muy pocos los alumnos que han tenido contacto con la Historia de América, por tanto hay que utilizar todo tipo de recursos y medios pedagógicos para conseguir el aprendizaje de una Historia de América básica, dado que la mayoría de los alumnos vienen desinformados y, por ende, desmotivados hacia lo desconocido; nuestra función es llegar al conocimiento por el corazón, por lo palpable, transmitir el “sentipensamiento” al que alude Eduardo Galeano, así pues, los textos de su trilogía *Memorias del Fuego* se utilizan como pretexto, como “anzuelo”, para explicar determinados procesos históricos, mentales y sociológicos del mundo Prehispánico y Colonial. A ello le unimos gran profusión de diapositivas y mapas sobre todo para que la época precolombina se haga más asequible, se conozca algo más y, por tanto, se quiera, ya que “*conocer es querer*”. Igualmente



pretendemos que el alumno se acerque al mundo latinoamericano con un tipo de lectura lúdica, y en ese aspecto las novelas históricas e indigenistas, escritas por autores suramericanos, son buenas introductoras para acercarnos al imaginario del Continente, así obras como *El siglo de las luces* y/o *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier nos introducen en dos momentos de la Historia Colonial, respectivamente el siglo XVIII en el Caribe y la biografía heterodoxa de Cristóbal Colón; las novelas del argentino Abel Posse, *Los perros del paraíso* y/o *El largo atardecer del caminante*, nos conducen, igualmente de forma heterodoxa, la primera al momento de la conquista, y la segunda a las Memorias ocultas de Alvar Núñez Cabeza de Vaca; por otro lado las novelas indigenista de Ciro Alegría y Jorge Icaza nos llevan a la problemática universal que desde 1492 están sufriendo los indígenas, en sendas obras andinas, pero extrapolables a toda América. Pues bien, siguiendo con ese afán de introducir al alumno en el imaginario latinoamericano, en el conocimiento de la Historia de América desde Suramérica, contada por sus propios protagonistas, decidimos crear un espacio de clases prácticas en forma de cine-forum una vez al mes a lo largo de 7 meses del curso académico, de esta manera tuvimos la oportunidad de debatir sobre temas candentes en la Historia Contemporánea del Continente, dando a los alumnos una visión muy completa de la Historia de América, ya que en las clases teóricas abordábamos las épocas Prehispánica y Colonial, y en las prácticas tratábamos la problemática actual. Los debates de cine versaron sobre las siguientes obras: *Muerte de un burócrata* de Tomás Gutiérrez Alea sirvió para introducir a los alumnos en las coordenadas cronológicas de la Revolución Cubana y la institucionalización de la misma a través del fuerte aparato burocrático. *La noche de los lápices* de Héctor Olivera fue motivo para hablar de los regímenes de terror de los años setenta en el Cono Sur latinoamericano, y de forma especial, estudiar la última dictadura argentina (1976-1983). *Los Olvidados* de Luis Buñuel sirvió para hablar un poco de la historia de México en el siglo XX y cómo, a pesar de su Revolución, la lacra de la pobreza y de los niños de la calle fue en aumento en toda América Latina; *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos tuvo como objetivo iniciar a los alumnos en la estética y finalidad del Cinema Novo brasileño y dar a conocer los movimientos de migraciones internas que se dan en el Continente, sobre todo del medio rural a la ciudad, al tiempo que el film muestra el Brasil profundo, inédito, no de cartel turístico, no de fútbol ni de samba, en definitiva: el Sertão o Nordeste inhóspito. *Yawar Malku (Cóndor Sangrante)* de Jorge Sanjinés



tuvo como finalidad acercarse al mundo indígena, a los olvidados y claudados, en un país como Bolivia en donde son mayoría, y conocer también las “falsas políticas de desarrollo” de algunas ONGs gringas, que en maridaje con las oligarquías tradicionales del país, tienen el objetivo genocida de exterminar a los nadies, ya que no son rentables para el mercado de consumo. *Caídos del Cielo* de Francisco J. Lombardi nos sirvió para acercarnos a la estructura social de la ciudad de Lima en los años ochenta y a las actitudes de las clases alta, media, y baja ante el infortunio y la muerte. *El Viaje* de Fernando Solanas cumplió la finalidad de dar una visión global del Continente desde la Tierra del Fuego hasta México a comienzos de los años noventa, en esta obra se abordan los siguientes temas: la corrupción política de los países latinoamericanos, el imperialismo opresor, la deuda externa, las relaciones de producción injustas, la globalización de la pobreza, la América rural y urbana, el Continente de etnias variopintas, y dual social y económicamente; pero hay un atisbo de esperanza que es la toma de conciencia de la realidad continental, la toma de conciencia de la propia historia, la recuperación de los mitos y de la memoria, la recuperación de los orígenes y de la propia identidad para mirarse a sí mismos desde sí mismo y dejar de verse con el “espejo de los amos”; no hay más modelo a seguir que la propia identidad.

Con este último apartado hemos pretendido dejar clara la importancia que tiene la enseñanza de la Historia de América en la Universidad de Cádiz y de como nuestro grupo “Intrahistoria, Oralidad y Cultura en América Latina y Andalucía” tiene como objetivo hacer de la investigación una realidad que pueda transmitirse a la enseñanza de la Historia de América. En definitiva, aunar investigación y docencia, acabar con esos tópicos tan extendidos en nuestras Universidades y del todo inciertos: “buen docente es sinónimo de mal investigador; o viceversa”.

