

DOSIER

*Experiencias interculturales en escuelas de márgenes en América Latina***Blak Mama y la pedagogía del oprimido: diálogos interculturales y subversión cultural en el cine ecuatoriano****Blak Mama and the Pedagogy of the Oppressed: Intercultural Dialogues and Cultural Subversion in Ecuadorian Cinema****Blak Mama e a pedagogia do oprimido: diálogos interculturais e subversão cultural no cinema equatoriano****Manuel Medina^a**

manuel.medina@louisville.edu

RESUMEN

Este artículo analiza la película *Blak Mama* (2009), dirigida por Miguel Alvear y Patricio Andrade, como un texto cinematográfico que encarna y resignifica los principios de la pedagogía liberadora de Paulo Freire en diálogo con categorías de los estudios culturales y de la teoría cinematográfica. A partir de conceptos como concientización, diálogo e inédito viable, se examina cómo la obra subvierte los símbolos oficiales de la cultura ecuatoriana mediante estrategias de parodia, carnaval e hibridez, transformándolos en espacios de negociación cultural. El film, protagonizado por tres recicladores devotos de la Virgen de la Merced, combina realismo mágico, surrealismo y elementos populares en una narrativa fragmentada y transgresora, donde lo popular y lo marginal se confrontan con lo oficial y lo hegemónico. El análisis se apoya en un marco teórico interdisciplinario que integra las propuestas de Freire sobre educación liberadora, las ideas de Mikhail Bakhtin acerca de la parodia y el carnaval, la noción de colonialidad del poder de Aníbal Quijano y la desobediencia epistémica de Walter Dignolo, junto con los aportes de Linda Hutcheon y Robert Stam sobre la parodia como crítica cultural y resistencia poscolonial. Desde esta perspectiva, *Blak Mama* se presenta como un espacio de resistencia cultural y de educación intercultural crítica que desestabiliza las narrativas dominantes, a la vez que celebra la capacidad de las comunidades para reinventar sus tradiciones y proyectar horizontes emancipadores.

Palabras clave: Paulo Freire. Estudios Culturales. Parodia. Hibridez. Resistencia.

ABSTRACT

This article analyzes the film *Blak Mama* (2009), directed by Miguel Alvear and Patricio Andrade, as a cinematic text that embodies and re-signifies the principles of Paulo Freire's liberating pedagogy in dialogue with categories from cultural studies and film theory. Drawing on concepts such as conscientization, dialogue, and the viable unheard-of, the article examines how the film subverts official symbols of Ecuadorian culture through strategies of parody, carnival, and hybridity, transforming them into sites of cultural negotiation.

^a Doutor, University of Kansas, Lawrence, KY, Estados Unidos; Professor, University of Louisville, Louisville, Kentucky, Estados Unidos.

The film, centered on three paper recyclers devoted to the Virgin of La Merced, combines magical realism, surrealism, and popular elements in a fragmented and transgressive narrative where the popular and the marginal confront the official and the hegemonic. The analysis relies on an interdisciplinary theoretical framework that integrates Freire's proposals on liberating education, Mikhail Bakhtin's notions of parody and carnival, Aníbal Quijano's concept of the colonality of power, and Walter Mignolo's idea of epistemic disobedience, along with Linda Hutcheon and Robert Stam's perspectives on parody as cultural critique and postcolonial resistance. From this perspective, *Blak Mama* emerges as a space of cultural resistance and critical intercultural education that destabilizes dominant narratives while simultaneously celebrating the capacity of communities to reinvent their traditions and project emancipatory horizons.

Keywords: Paulo Freire. Cultural Studies. Parody. Hybridity. Resistance.

RESUMO

Este artigo analisa o filme *Blak Mama* (2009), dirigido por Miguel Alvear e Patricio Andrade, como um texto cinematográfico que incorpora e ressignifica os princípios da pedagogia libertadora de Paulo Freire em diálogo com categorias dos estudos culturais e da teoria cinematográfica. A partir de conceitos como conscientização, diálogo e inédito viável, examina-se como a obra subverte símbolos oficiais da cultura equatoriana por meio de estratégias de paródia, carnaval e hibridez, transformando-os em espaços de negociação cultural. O filme, protagonizado por três recicladores devotos da Virgem de La Merced, combina realismo mágico, surrealismo e elementos populares em uma narrativa fragmentada e transgressora, na qual o popular e o marginal confrontam o oficial e o hegemônico. A análise apoia-se em um referencial teórico interdisciplinar que integra as propostas de Freire sobre educação libertadora, as ideias de Mikhail Bakhtin acerca da paródia e do carnaval, a noção de colonialidade do poder de Aníbal Quijano e a desobediência epistêmica de Walter Mignolo, juntamente com as contribuições de Linda Hutcheon e Robert Stam sobre a paródia como crítica cultural e resistência pós-colonial. Nessa perspectiva, *Blak Mama* configura-se como um espaço de resistência cultural e de educação intercultural crítica, que desestabiliza as narrativas dominantes e, ao mesmo tempo, celebra a capacidade das comunidades de reinventar suas tradições e projetar horizontes emancipadores.

Palavras-chave: Paulo Freire. Estudos Culturais. Paródia. Hibridez. Resistência.

Introducción

Blak Mama (2009), dirigida por Miguel Alvear y Patricio Andrade, ocupa un lugar singular dentro del cine ecuatoriano contemporáneo. Su propuesta estética, marcada por la fragmentación narrativa, la hibridez cultural y el uso de la parodia y el carnaval, convierte a esta obra en un referente clave para reflexionar sobre los vínculos entre cine, educación y resistencia cultural en América Latina. Conviene recordar que su estreno coincidió con un momento de resurgir del cine nacional, cuando títulos como *A tus espaldas* (Tito Jara, 2011), *No tan lejos* (Tania Hermida, 2010) y *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011) consolidaban nuevas miradas temáticas y estilísticas. En este panorama, *Blak Mama* se distingue por la radicalidad de su propuesta: frente a la tendencia dominante hacia el realismo social y costumbrista, heredera de películas como *Ratas, ratones, rateros* (Sebastián Cordero, 1999), apuesta por lo grotesco, lo popular y lo onírico como estrategias de ruptura. En este sentido, ocupa un lugar preponderante incluso frente a propuestas innovadoras como *Prometeo deportado* (Fernando Miele, 2010), que aunque comparte la fragmentación narrativa y el humor crítico, no alcanza la misma intensidad simbólica en el cuestionamiento de mitos nacionales y religiosos.

El objetivo de este artículo consiste en analizar *Blak Mama* como un texto cinematográfico que articula los principios de la pedagogía liberadora de Paulo Freire con estrategias de subversión cultural, en particular la parodia y el carnaval, para cuestionar jerarquías hegemónicas y abrir espacios de diálogo intercultural. Esta aproximación pretende demostrar cómo la película subvierte símbolos oficiales de la cultura ecuatoriana y, al mismo tiempo, construye nuevas narrativas capaces de problematizar las relaciones entre poder, conocimiento y cultura en el contexto global.

El marco teórico que orienta esta reflexión se nutre de las propuestas de Paulo Freire, Mijaíl Bajtín, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Linda Hutcheon y Robert Stam, entre otros. Sus aportes permiten vincular la pedagogía crítica con los estudios culturales y la teoría cinematográfica, lo que subraya la relevancia de una lectura interdisciplinaria que conciba el cine no solo como un medio artístico, sino también como un espacio pedagógico y político. Desde esta perspectiva, este capítulo busca movilizar al lector y a la lectora latinoamericanos hacia una reflexión crítica sobre la educación intercultural y la resistencia cultural, destacando el potencial del arte para desestabilizar narrativas dominantes y habilitar horizontes emancipadores. La intención última es situar al lector en una reflexión crítica sobre educación intercultural y resistencia cultural desde un caso concreto.

Paulo Freire y la pedagogía del oprimido

La pedagogía liberadora de Paulo Freire constituye el eje conceptual que sustenta esta lectura, en particular a través de su obra más influyente, *Pedagogía del oprimido* (1970). Freire plantea allí una crítica radical a lo que denomina educación bancaria, un modelo pedagógico en el cual el educador se concibe como depositario exclusivo del saber y los estudiantes quedan reducidos a receptáculos pasivos de información. Esta lógica de transmisión unidireccional no solo inhibe el pensamiento crítico, sino que también reproduce y legitima estructuras de opresión al impedir que los sujetos reconozcan su capacidad de transformar el mundo. En el contexto del cine, esta noción puede trasladarse a la imposición de símbolos y narrativas oficiales que fijan de manera unilateral la identidad cultural, limitando la posibilidad de interpretaciones críticas o plurales.

Frente a este paradigma, Freire propone una educación liberadora basada en la problematización, el diálogo y la acción colectiva, en la que los educandos asumen un rol activo en la construcción del conocimiento y en la transformación de sus condiciones de vida. Uno de los conceptos centrales de esta pedagogía es la concientización, entendida como el proceso mediante el cual los oprimidos desarrollan una conciencia crítica de su realidad socioeconómica y política. Para Freire, “la liberación es un parto doloroso. El hombre que nace de él es un hombre nuevo, que solo es viable en y por la superación de la contradicción opresores-oprimidos” (Freire, 1970, p. 23). Esta toma de conciencia no es exclusivamente intelectual; requiere una praxis que combine reflexión y acción, tal como ocurre en experiencias culturales que invitan a reinterpretar críticamente los signos de la vida cotidiana, como sucede en *Blak Mama*.

En esta línea, Ernani María Fiori, en la introducción a la versión en español de *Pedagogía del oprimido*, subraya la dialogicidad como eje de la educación liberadora. El diálogo auténtico, afirma Freire, “reconocimiento del otro y de sí en el otro, es decisión y compromiso de colaborar en la construcción del mundo común” (Freire, 1970, p. 26). Este encuentro horizontal entre educadores y educandos rompe con las jerarquías tradicionales de la educación bancaria y convierte la palabra en palabra generadora o palabra-mundo, capaz de vincular la experiencia individual con la construcción colectiva de significados. Trasladada al terreno del cine, esta noción ilumina cómo una película puede funcionar como espacio de diálogo intercultural, en el que la cultura popular y lo grotesco dialogan críticamente con los símbolos oficiales para desestabilizarlos.

Finalmente, el concepto de “inédito viable” completa el núcleo de la propuesta freireana al señalar que la educación liberadora no se limita a diagnosticar las opresiones del presente, sino que abre caminos hacia futuros posibles. El inédito viable designa las posibilidades todavía no realizadas, pero potencialmente alcanzables cuando los oprimidos se organizan y actúan colectivamente. Este horizonte utópico, concebido no como un sueño irrealizable sino como un proyecto concreto de transformación, otorga a la praxis educativa un carácter esperanzador y radicalmente transformador. Desde esta perspectiva, la pedagogía del oprimido articula la crítica al presente con la imaginación de futuros alternativos, y convierte la educación en un acto político que se proyecta más allá del aula hacia el ámbito cultural, social y estético.

En este marco, *Blak Mama* se presenta como un terreno fértil para explorar cómo los principios freireanos se materializan en un artefacto cultural que subvierte jerarquías y convoca a la reflexión crítica. La imposición de símbolos nacionales funciona aquí como educación bancaria, mientras que su carnavalización y parodia abren espacios de diálogo liberador. Así, la película encarna el potencial del arte cinematográfico como herramienta pedagógica y como espacio de resistencia, capaz de transformar tanto la percepción cultural como la conciencia política de sus espectadores.

Epistemologías subalternas y resistencia visual en *Blak Mama*

En este contexto de diálogo y construcción conjunta del conocimiento, emerge la necesidad de cuestionar las estructuras epistémicas que sostienen las jerarquías culturales y educativas. Este cuestionamiento encuentra eco en la desobediencia epistémica, un concepto desarrollado por Walter D. Mignolo en *Desobediencia epistémica* (2010), que amplía la reflexión hacia las dinámicas globales de poder y conocimiento. Para Mignolo, esta práctica constituye una herramienta crítica para desafiar las estructuras hegemónicas de conocimiento impuestas durante el colonialismo y cuestionar el monopolio epistémico de las epistemologías eurocéntricas. En sus palabras: la desobediencia epistémica consiste en un “acto de desprendimiento epistémico” que busca descolonizar tanto el conocimiento como las subjetividades (2010, p. 8). *Blak Mama* ofrece una traducción estética de este principio, pues subvierte la autoridad de textos, símbolos y rituales oficiales para generar un espacio de reflexión crítica desde lo popular y lo grotesco.

Un ejemplo contundente de esta desobediencia epistémica en clave visual aparece en las escenas donde se destruyen obras fundamentales de la cultura nacional e internacional. La película corta literalmente la Constitución Política de la República del Ecuador, el libro *Los que se van* de Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, manuales escolares, *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, e incluso imágenes icónicas como *Las manos de la ira* de Oswaldo Guayasamín. Estos gestos performativos encarnan lo que Mignolo identifica como una crítica al monopolio epistémico eurocéntrico. En sus términos: “el rechazo a un paradigma único de racionalidad occidental” (2010, p. 9). En pantalla, la autoridad cultural se pone en crisis cuando los textos canónicos son apropiados y resignificados desde una lógica carnalesca y paródica, lo que abre la posibilidad de repensar el canon como un terreno disputado.

Figura 1: Libros y emblemas culturales profanados



Nota: la destrucción de textos y símbolos canónicos, entre ellos *Los que se van* de Aguilera Malta, Gallegos Lara y Gil Gilbert, manuales escolares y la obra pictórica *Las manos de la ira* de Oswaldo Guayasamín, lo que evidencia la crítica paródica al canon cultural y político.

Fuente: Fotograma de la película *Blak Mama* (2009), dir. Miguel Alvear y Patricio Andrade.

El concepto de colonialidad del poder, formulado por Aníbal Quijano, ayuda a comprender la raíz de estas tensiones. Quijano sostiene que el colonialismo europeo instauró no solo sistemas de explotación económica, sino también jerarquías sociales, culturales y epistémicas que perduran hasta la actualidad. En *Cuestiones y horizontes*, lo expresa de manera enfática: “la globalización contemporánea constituye la culminación de un patrón de poder colonial/moderno fundado en América” (2014, p. 777). Ese patrón articula categorías de raza, trabajo y conocimiento que legitiman estructuras de dominación, mientras que el eurocentrismo funciona como una

perspectiva hegemónica de conocimiento que refuerza dichas jerarquías al consolidar la idea de que la modernidad y la racionalidad eran exclusivamente europeas (2014, p. 789). *Blak Mama* traduce visualmente esta crítica al exhibir símbolos nacionales — la bandera, el escudo, la moneda ya fuera de circulación — junto con rituales como la veneración de la Virgen de la Merced, distorsionándolos para revelar su carácter impuesto e ideológico.

Este marco se enriquece con los aportes de Catherine Walsh, quien insiste en que el diálogo intercultural no debe entenderse como un simple intercambio, sino como una práctica transformadora que reconoce la legitimidad de los saberes históricamente marginados (2009, p. 45). En la película, ese diálogo se materializa en la hibridez de la trama, que combina realismo mágico con elementos surrealistas y populares. Los personajes participan en rituales subvertidos, como danzas eróticas en espacios religiosos o procesiones que mezclan lo sagrado y lo profano, donde lo popular y lo grotesco desestabilizan los discursos dominantes. Estas escenas trasladan al lenguaje visual lo que Walsh describe como un encuentro intercultural capaz de erosionar jerarquías y habilitar nuevas formas de saber.

Finalmente, esta lógica de resistencia se encarna en los personajes mismos, en particular en I Don Dance, quien se convierte en catalizador fundamental de la desestabilización de las categorías impuestas por el sistema cultural dominante. Su rechazo a los roles tradicionales de género, raza y clase se manifiesta como una declaración performativa que trasciende la rebeldía individual para convertirse en una crítica a las estructuras colectivas que sostienen la desigualdad. Más que un gesto intelectual, su acción se arraiga en lo estético: música, danza y visualidad se transforman en herramientas de concientización. Desde este ángulo, *Blak Mama* no se limita a narrar la historia de tres personajes marginales, sino que transforma su relato en una metáfora de resistencia frente a la imposición cultural y epistémica, mostrando cómo el arte popular puede abrir caminos hacia nuevas formas de autodefinición y resistencia colectiva.

***Blak Mama* como texto intercultural**

La trama de *Blak Mama* sigue a tres recicladores devotos de la Virgen de la Merced —Blak Mama, Bambola e I Don Dance— que viajan a Latacunga para participar en las festividades de la Mamá Negra. La película se estructura en tres grandes secciones inspiradas en rituales y celebraciones populares: “La puerta del perdón,” “El gran retorno” y “Pasar al más allá.” Esta organización tripartita no responde a una lógica narrativa lineal, sino a la fragmentación y al montaje episódico, donde cada segmento introduce un conjunto de símbolos que dialogan con las tradiciones ecuatorianas y las problematizan. El viaje de los protagonistas adquiere un carácter alegórico: no se trata solo de una peregrinación religiosa, sino de un recorrido que deconstruye las identidades asignadas por el orden cultural oficial. En ese tránsito, el film transforma la marginalidad de los personajes en un dispositivo crítico que subvierte la solemnidad de los rituales nacionales y expone su dimensión política y excluyente.

La construcción estética de la película refuerza esta lógica. *Blak Mama* combina elementos de realismo mágico, surrealismo y cultura popular en una narrativa híbrida y fragmentada que desestabiliza las convenciones del cine ecuatoriano. Las escenas alternan entre lo onírico y lo grotesco: procesiones religiosas que derivan en espectáculos paródicos, bodas que parecen funerales, toreros invertidos en la plaza. Esta hibridez visual y temática produce un efecto de desfamiliarización que obliga al espectador a repensar lo que parece conocido. Tal como propone Freire con el concepto de palabra generadora, el film toma símbolos compartidos —la Virgen, la bandera, la moneda nacional— y los resignifica en clave crítica, convirtiéndolos en detonantes de reflexión sobre la desigualdad, la opresión de género o la herencia colonial. La hibridez narrativa no es un recurso ornamental, sino una estrategia pedagógica que confronta la normalización de las jerarquías culturales y abre un espacio donde lo marginal cobra centralidad.

Figura 2: Bambola desafía al cóndor, ave nacional del Ecuador



Nota: La escena la confrontación con la estatua del cóndor, emblema central del escudo nacional y símbolo de orgullo patrio, transformado aquí en objeto de resistencia y desacralización.

Fuente: Fotograma de la película *Blak Mama* (2009), dir. Miguel Alvear y Patricio Andrade.

La hibridez cultural se convierte, entonces, en clave para leer la película como un espacio de negociación entre lo oficial y lo marginal. Desde la perspectiva freireana, el carnaval y la parodia funcionan como prácticas dialógicas en las que se cuestionan identidades impuestas y se ensayan formas alternativas de convivencia. La escena en que Blak y Bambola reinterpretan una fiesta tradicional incorporando elementos modernos y transgresores encarna lo que Freire denomina un “inédito viable”: la posibilidad de imaginar futuros culturales en los que la identidad no se construya desde la imposición, sino desde la colaboración y el respeto mutuo. En esta línea, *Blak Mama* no

solo visibiliza las tensiones entre lo local y lo global, lo religioso y lo profano, sino que convierte esas tensiones en oportunidad de aprendizaje colectivo. De este modo, la película se posiciona como un ejemplo paradigmático de cómo el cine puede encarnar los principios de la pedagogía liberadora: al mismo tiempo que subvierte símbolos hegemónicos, propone un horizonte de transformación cultural y social en el que la diversidad y el diálogo intercultural ocupan un lugar central.

Parodia y carnaval como pedagogía crítica

La parodia en *Blak Mama* puede analizarse a través de diversas perspectivas teóricas que enriquecen su alcance crítico. Mijaíl Bajtín plantea la noción de “parodia dialógica” en *Rabelais and His World* (1984), donde la parodia no se limita a la burla, sino que funciona como un acto de recontextualización que pone en diálogo las voces subalternas con el discurso dominante. Linda Hutcheon, por su parte, entiende la parodia como un metacomentario, un recurso que replica y problematiza al mismo tiempo, exponiendo las contradicciones de los sistemas culturales (*A Theory of Parody*, 1985). Robert Stam agrega la noción de “parodia poscolonial”, subrayando cómo las culturas subalternas utilizan este recurso para resistir las imposiciones culturales coloniales (*Subversive Pleasures*, 1989). Finalmente, Margaret Rose aporta la idea de la “doble codificación”, donde la parodia integra el texto original en una nueva narrativa mientras lo subvierte para generar significados alternativos: “Parody operates through a process of double coding” (Rose, 1993) [La parodia funciona mediante un proceso de doble codificación, traducción propia]. Estos enfoques encuentran en *Blak Mama* una traducción visual inmediata. La película recurre a gestos radicales como la destrucción de textos canónicos — la *Constitución Política de la República del Ecuador, Los que se van* (1930) del Grupo de Guayaquil, *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, manuales escolares ecuatorianos e incluso *Las manos de la ira* de Oswaldo Guayasamín—, para subrayar que la autoridad cultural y política se sostiene en símbolos que pueden ser desestabilizados. Joseph Dane ilumina este proceso al describir la parodia como un sistema en “guerra consigo mismo” (*Parody*, 1988, p. 5), una dinámica visible en la tensión que la película crea entre tradición e innovación. La literalidad de cortar en dos esos textos convierte la crítica en un acto performativo, invitando al espectador a reconstruir significados más allá de la reverencia al canon.

El concepto de carnaval, también desarrollado por Bajtín, permite comprender otra dimensión de la estrategia filmica. Para el teórico ruso, el carnaval constituye un “mundo al revés donde las jerarquías se suspenden temporalmente” (Bakhtin, 1984) [traducción propia]. En *Blak Mama*, las festividades y rituales adquieren esta lógica carnavalesca que subvierte los roles de género, clase y autoridad. Escenas como la corrida de toros invertida, donde se trastocan los papeles tradicionales, o las danzas eróticas que cuestionan las normas de género, representan momentos de inversión simbólica que exponen la fragilidad de las jerarquías hegemónicas y convierten la celebración popular en un escenario de crítica política. Las ideas de Peter Stallybrass y Allon White en *The Politics and Poetics of Transgression* (1986) ayudan a profundizar esta lectura, al mostrar cómo el carnaval y las prácticas transgresoras funcionan como críticas culturales que exponen la tensión entre lo oficial

y lo marginal, mientras que James Scott, en *Domination and the Arts of Resistance* (1990), distingue entre “transcripciones públicas”, que reproducen actos de poder, y “transcripciones ocultas”, que operan como formas veladas de resistencia: “Public transcripts are, by definition, acts of power, while hidden transcripts offer a critique of power spoken behind the back of the dominant” (Scott, 1990, p. 4) [traducción propia]. *Blak Mama* materializa estas transcripciones ocultas al utilizar festividades y celebraciones para canalizar un discurso crítico que no confronta de manera directa, pero sí erosiona las estructuras de autoridad desde adentro, revelando la fuerza pedagógica de la parodia y el carnaval como mecanismos de resistencia.

Escenas de resistencia: cóndor, boda y corrida de toros

El poder de las estrategias paródicas y carnalescas de *Blak Mama* se intensifica en escenas específicas que condensan con claridad su potencial crítico. Una de ellas muestra a Bambola enfrentándose al cóndor, ave emblemática del escudo nacional ecuatoriano, en un gesto que subvierte la sacralidad de este símbolo de orgullo nacional. Otra escena parodia la institución matrimonial: la boda entre Blak y Bambola se celebra en una pasarela suspendida entre torres de iglesia, con campanas que suenan fúnebres y un lobo que conduce el taxi de la fuga. Esta secuencia, grotesca y carnalesca, transforma la solemnidad del matrimonio en espectáculo crítico. Finalmente, la corrida de toros invertida convierte a los personajes en protagonistas de un ritual de poder trastocado, donde se exponen las tensiones entre lo oficial y lo marginal. En conjunto, estas imágenes exhiben cómo la película desmantela los símbolos de la cultura nacional y los reinscribe en clave de resistencia.

En continuidad con esta lectura, otras secuencias refuerzan la dimensión crítica de *Blak Mama* al desestabilizar íconos nacionales y rituales oficiales. La confrontación con el cóndor, ave nacional y emblema central del escudo, convierte un símbolo de orgullo estatal en objeto de irreverencia carnalesca, revelando su carácter construido y disputable. La corrida de toros invertida, por su parte, teatraliza las jerarquías políticas y militares del país, ridiculizándolas mediante la sátira y el grotesco hasta desnudarlas en su fragilidad. Leídas en conjunto, estas escenas —el cóndor, la boda, la corrida— constituyen un tríptico de resistencia visual en el que los cuerpos marginales enfrentan los símbolos de autoridad, exponiendo su arbitrariedad y proponiendo nuevas lecturas de la cultura nacional.

La confrontación de Bambola con el cóndor subvierte uno de los emblemas más sagrados del imaginario nacional. Como ave nacional y figura central del escudo, el cóndor encarna la grandeza y el orgullo de la nación. Sin embargo, en la película este símbolo de poder estatal se convierte en objeto de irreverencia, desplazado hacia lo grotesco y lo carnalesco. El gesto de Bambola cuestiona así la sacralidad de un ícono patrio, revelando que los mitos nacionales no son expresiones naturales de identidad, sino construcciones históricas sujetas a disputa. En clave freireana, esta escena actúa

como una pedagogía visual que desnaturaliza la ideología estatal y abre un espacio para que lo popular dialogue con lo oficial desde una posición de resistencia.

La corrida de toros invertida lleva la transgresión al terreno de la política nacional. Al teatralizar el ruedo como un escenario de poder, con Blak como presidente, Capi Luna como militar, I Don Dance como policía y Bambola como priosta, la película transforma el ritual en una sátira de las jerarquías estatales. El desenlace, marcado por la desnudez simbólica de los personajes, expone la fragilidad de los roles de autoridad y muestra que las estructuras de dominación no son inmutables. Desde la perspectiva bakhtiniana, esta escena encarna el carnaval como un “mundo al revés” donde las jerarquías se suspenden temporalmente, mientras que, siguiendo a James Scott, puede leerse como una “transcripción oculta” que articula una crítica al poder a espaldas del discurso dominante. La violencia ritualizada de la corrida se convierte así en un espectáculo grotesco que, en lugar de glorificar la autoridad, la ridiculiza y desarma.

En conjunto, estas tres escenas revelan la capacidad de *Blak Mama* para usar la parodia y el carnaval como pedagogías críticas que interpelan símbolos patrios, instituciones religiosas y rituales culturales. Cada gesto performativo no solo desafía el orden establecido, sino que también invita al espectador a participar en un proceso de concientización, entendiendo que la resistencia cultural no consiste únicamente en destruir lo hegemónico, sino en abrir espacios para imaginar y construir futuros alternativos.

La riqueza de *Blak Mama* ha generado diversas interpretaciones críticas que, lejos de contradecirse, ponen de relieve su complejidad. Cristián León (2009), en su análisis “Me gusta pero me asusta,” utiliza el concepto de Judith Butler de “travestismo de las identidades” para mostrar cómo los personajes adoptan múltiples roles a lo largo de la narrativa. Según León, estas identidades teatrales funcionan como mascaradas que desestabilizan la concepción fija de nación, género u ocupación, y la película teatraliza la identidad como mascarada mutable. Lizardo Herrera (2012) interpreta la película como un ejemplo de neobarroco ecuatoriano y la relaciona con la bebida champús, metáfora de mezcla cultural que, aunque poderosa, corre el riesgo de romantizar el mestizaje sin atender a las asimetrías coloniales. Mauro Cerbino (2009) enfatiza, en cambio, la capacidad del film para deconstruir los emblemas tradicionales del “alma nacional”, mostrando cómo estos símbolos, asumidos sin crítica, sostienen una visión homogénea y excluyente de la identidad. Estas lecturas, aunque diferentes, convergen en señalar que la parodia y el carnaval en *Blak Mama* no son recursos superficiales, sino dispositivos que problematizan la idea misma de identidad nacional, haciendo visible la tensión entre lo oficial y lo marginal en el imaginario cultural ecuatoriano.

Más allá de su radicalidad estética, la fuerza de *Blak Mama* radica en su capacidad para articular parodia y carnaval como pedagogías críticas. La película subvierte mitos nacionales y símbolos hegemónicos —la bandera, el escudo, la moneda, la Virgen de la Merced, el catolicismo— y los devuelve al espacio popular como “palabras generadoras” en sentido freireano: detonantes que invitan a la reflexión colectiva y a la concientización. Esta dinámica encarna lo que Freire denominó

“inédito viable”: la apertura hacia futuros culturales posibles, donde lo popular y lo marginal se convierten en ejes de una narrativa emancipadora. En este marco, la experiencia estética de *Blak Mama* no se limita al entretenimiento ni a la crítica cultural. Se transforma en un acto pedagógico que interpela al espectador, lo obliga a decodificar símbolos y lo invita a participar en un diálogo intercultural. Al entrelazar parodia, carnaval e hibridez, la película despliega un horizonte en el que el arte no solo denuncia la opresión, sino que también celebra la capacidad de las comunidades para resistir, reinventarse y proyectar un futuro emancipador.

Resistencia, género y subversión

Bambola encarna la subversión de los roles de género a través de su irreverencia y transgresión de normas. Desde las primeras escenas, aparece atrapada en un papel convencional de ama de casa: recoge ropa, carga una pesada canasta y lava a mano mientras Blak duerme e I Don Dance cambia compulsivamente de canal. La escenografía acentúa esta condición opresiva: paredes descascaradas, pilas de objetos que saturan el espacio y una cortina torcida que bloquea cualquier vista al exterior. Vestida de azul, el mismo tono que el fondo, Bambola queda absorbida por el entorno, casi imperceptible en la composición del plano. Esta mise-en-scène ilustra cómo la subordinación femenina se inscribe en la vida cotidiana como un mandato social impuesto, más que como un rol asumido voluntariamente.

La parodia de la boda amplifica esta crítica con una intensidad simbólica notable. La ceremonia se celebra en un escenario que evoca más un funeral que una fiesta, con campanas fúnebres, un novio vestido con falda y el Ángel Exterminador vigilando desde lo alto. Capi Luna dicta sentencias cargadas de sumisión, mientras Bambola responde con máximas de obediencia. Sin embargo, en un acto de resistencia, retira la mano cuando intentan colocarle el anillo y proclama: “A mí nadie me detiene.” Este rechazo subvierte el gesto matrimonial como símbolo de pertenencia y posesión. La fuga posterior en un taxi conducido por un lobo —una inversión irónica del cuento de Caperucita Roja— intensifica el carácter carnavalesco de la secuencia, inscribiendo la resistencia femenina en un registro paródico que desarma la solemnidad del matrimonio y lo convierte en espectáculo crítico. No obstante, la película evita un cierre triunfalista y muestra las limitaciones de esa rebelión: poco después, Bambola aparece arrastrando un pesado armario que contiene las pertenencias del grupo, imagen que condensa el yugo ancestral de género. Aunque logre oponerse a las instituciones tradicionales, las cargas históricas siguen pesando sobre su cuerpo, recordando que la emancipación no se alcanza en un solo gesto, sino en un proceso inacabado y colectivo de transformación social.

Figura 3: Ceremonia nupcial observada a través de la lupa de Capi Luna



Nota: La escena parodia el matrimonio tradicional, mostrando a los novios a través de una lupa mientras se pronuncian frases de sumisión femenina, subvirtiendo la institución como símbolo de posesión.

Fuente: Fotograma de la película *Blak Mama* (2009), dir. Miguel Alvear y Patricio Andrade.

Sátira política y rituales subvertidos

De este modo, la boda paródica no constituye un episodio aislado, sino el prelude de un entramado más amplio en el que *Blak Mama* despliega, a través de otras escenas festivas y rituales, una crítica sistemática a las jerarquías de poder en la cultura ecuatoriana. El cuestionamiento de las jerarquías de poder se expande en secuencias como “La toma de la plaza,” donde la parodia y la simulación de violencia ofrecen una crítica mordaz a la política ecuatoriana. La escena se desarrolla en una plaza de toros, símbolo de crueldad y opresión, pero la violencia se presenta como *slapstick*, reemplazando el realismo crudo con una comedia burlesca que resalta la arbitrariedad de estas dinámicas. Cada personaje encarna un rol simbólico: Blak como presidente con una banda que proclama “Mi poder en la Constitución,” Capi Luna como militar, I Don Dance como policía, y Bambola como Priosta vestida de blanco. La lucha entre ellos termina en una desnudez simbólica que representa el despojo de los roles asumidos, dejando al descubierto la fragilidad de las estructuras que sostienen el poder. La sátira política se convierte aquí en carnavalización de las instituciones, mostrando que los discursos oficiales pueden ser ridiculizados y vaciados de su pretensión de autoridad cuando se revelan como performances desprovistos de legitimidad.

En “Las danzas takis,” la transcontextualización alcanza un nuevo nivel. Al situar la danza dentro de una iglesia, combinando elementos del pasado incaico, el catolicismo y la música

contemporánea, la película propone un diálogo entre tradiciones autóctonas y símbolos de la modernidad. Este espacio liminal convierte el cuerpo en un vehículo de resistencia y subversión, subrayando cómo lo performativo se transforma en pedagogía crítica. La Virgen Wolff, caracterizada de manera sensual, baila frente a un retablo, desafiando las expectativas tradicionales asociadas a la pureza y la santidad. Esta representación erosiona los binarismos entre lo sagrado y lo profano, lo femenino sumiso y lo femenino emancipado, invitando al espectador a leer la religiosidad popular no como un espacio estático, sino como un terreno de disputa simbólica. En este contexto, el cuerpo femenino se convierte en escenario de negociación cultural, donde lo ritual se resignifica como un acto de resistencia.

Figura 4: Danza erótica en el interior de la iglesia, con sombras carnales al fondo



Nota: La imagen muestra a la Virgen Wolff en una danza sensual, acompañada de sombras rituales, subvirtiendo el carácter sacro del espacio religioso.

Fuente: Fotograma de la película *Blak Mama* (2009), dir. Miguel Alvear y Patricio Andrade.

La película culmina con Blak, quien, tras rechazar el reciclaje literal y simbólico de los roles sociales, destruye una muñeca Barbie que representa la superficialidad impuesta por la cultura hegemónica. Su viaje al cráter del Guagua Pichincha cierra el ciclo narrativo, dejando abierta la promesa de un retorno y reforzando el mensaje de transformación y resistencia que atraviesa toda la obra. Este desenlace, lejos de clausurar el relato, apunta a la idea freireana del “inédito viable”: un horizonte de posibilidades que se construye en la medida en que los sujetos se reconocen capaces de reinventar su realidad. *Blak Mama* se posiciona, así, como un ejemplo paradigmático de cómo el arte puede actuar como un catalizador de la educación liberadora propuesta por Freire, utilizando la parodia, el carnaval y la reconstrucción cultural para generar un diálogo crítico y proponer un horizonte de emancipación colectiva.

Conclusiones

A la luz de este recorrido, *Blak Mama* se revela no solo como un experimento estético singular dentro del cine ecuatoriano, sino como un ejercicio pedagógico en clave freireana que invita a repensar las formas de opresión y las posibilidades de emancipación. La película condensa en su lenguaje visual la tensión entre estructuras históricas de dominación y gestos de resistencia cultural, mostrando que la liberación no constituye un instante definitivo, sino un proceso dialógico, abierto y en permanente construcción. Asimismo, *Blak Mama* se erige como una obra cinematográfica que trasciende lo narrativo y lo estético para convertirse en un vehículo de reflexión crítica y transformación social. Inspirada en los principios de la pedagogía liberadora de Paulo Freire, problematiza las jerarquías culturales tradicionales y abre espacios para el diálogo entre diferentes saberes, cuestionando las dicotomías entre lo global y lo local, lo oficial y lo popular. A través de un lenguaje visual cargado de simbolismo y de una narrativa articulada en torno a la parodia y el carnaval, desmantela paradigmas establecidos y propone nuevas formas de representación cultural, celebrando la capacidad de las comunidades para reinventarse y proyectar futuros emancipadores.

Desde un punto de vista ideológico, la película actúa como catalizador de resistencia y concientización. Al reinterpretar símbolos de poder hegemónico y tradiciones oficiales, genera un espacio de diálogo crítico que fomenta tanto la reflexión colectiva como la acción transformadora. Su puesta en escena, marcada por la saturación visual, la intertextualidad y el grotesco carnavalesco, involucra activamente a la audiencia y la desafía a descifrar múltiples capas semánticas. En este sentido, *Blak Mama* confirma que el cine puede constituirse en un espacio privilegiado de subversión cultural, capaz de cuestionar narrativas dominantes y proponer alternativas inclusivas. De este modo, la película ratifica la vigencia de Paulo Freire en el análisis cultural contemporáneo, al mostrar cómo el arte puede generar concientización y resistencia más allá de la escuela, iluminando lecturas críticas en el ámbito del cine latinoamericano. La hibridez cultural, la parodia y el carnaval se convierten aquí en estrategias que materializan la pedagogía del oprimido en imágenes y sonidos, recordándonos que la emancipación siempre se construye en plural.

En última instancia, *Blak Mama* se confirma como una obra mayor del cine latinoamericano contemporáneo, compleja y hermética, que exige una audiencia activa y dispuesta a desenmarañar los códigos que configuran su propuesta estética e ideológica. Su aporte no radica solo en desafiar convenciones narrativas del cine ecuatoriano, sino en abrir un horizonte emancipador donde el arte cinematográfico se funde con la pedagogía crítica. En este gesto, la obra de Alvear y Andrade nos recuerda la lección freireana fundamental: que la educación —como el cine— solo cobra sentido cuando se convierte en praxis transformadora y en acto de esperanza compartida.

Referencias

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

- BLAK MAMA. Direção: Miguel Alvear; Patricio Andrade. Quito: Producciones El Muro, 2009. 1 DVD (90 min).
- CERBINO, Mauro. A subversão do nacional em *Blak Mama*. *Revista de Cine y Cultura Latinoamericana*, Quito, 2009.
- CORDERA, Gabriela. Blak Mama: narrativas subversivas y parodia en el cine ecuatoriano. *Revista de Cine y Cultura Andina*, Quito, v. 15, n. 3, p. 45-67, 2023.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- FREIRE, Paulo; RONZONI, Lilián. *¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural*. 23. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- HERRERA, Lizardo. *El barroco y su reinención en el cine ecuatoriano*. Quito: Editorial Universitaria, 2012.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press, 1985.
- LEÓN, Cristián. Me gusta pero me asusta: travestismo e identidad en *Blak Mama*. *Revista de Estudios Culturales*, Quito, 2009.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 777–802.
- ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SCOTT, James C. *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. *The politics and poetics of transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- STAM, Robert. *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

Apoyo o financiamiento: No aplica.

Disponibilidad de datos de investigación: Todas las informaciones se encuentran en el presente artículo.

Editor(es)/a(s) responsables - Editora asociada: Marcia Machado de Lima; Editor asociado: Carlos Magno Naglis Vieira; Editora jefa: Angela Scalabrin Coutinho

Revisor(a): Pedro Ignacio Lima Jardim; Marcia Machado de Lima

Cómo citar este artículo:

MEDINA, Manuel. Blak Mama y la pedagogía del oprimido: diálogos interculturales y subversión cultural en el cine ecuatoriano. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 42, e98181, 2026. <https://doi.org/10.1590/1984-0411.98181>

Recibido: 20/01/2025

Aprobado: 16/09/2025