

## Cine, praxis liberadora y ética en la producción de conocimiento: *Reflexiones en torno a la organización de cine-foros en la Universidad de Puerto Rico en Ponce*<sup>1</sup>

Luis Raúl Sánchez Peraza  
Departamento de Ciencias Sociales  
UPR-Ponce

¿Puede la utilización de las imágenes del cine en la educación universitaria ser considerada un ejemplo de praxis liberadora? ¿Rebasa la utilización de estas imágenes los límites disciplinarios y académicos de la psicología? Una contundente, mas no lapidaria, respuesta a estas dos interrogantes guía la reflexión que quisiera compartir con ustedes.

Luego de alrededor de quince años de participar en la organización de cine-foros en la Universidad de Puerto Rico en Ponce, es necesaria una reflexión en torno a este ejercicio o experiencia de aprendizaje por medio del servicio a la comunidad que es, a su vez, una actividad complementaria a la discusión que ocurre en el salón de clases. El ejercicio se ha transformado con el paso de los años. Muchos de los cambios han ocurrido como resultado de la retrocomunicación con la comunidad que este tipo de estrategia promueve, con la comunidad universitaria y la comunidad en general. Sin embargo, varios elementos han estado presentes desde el inicio de la utilización del cine en los foros.

Puedo identificar cinco elementos que estuvieron desde el principio. En primer lugar, entendimos que la organización de estos ejercicios educativos (cine-foros) no debería ser una actividad que sustituyese las actividades en el salón de clases. Ciertamente, el texto cinematográfico puede ser utilizado en un salón, pero no es ese tipo de experiencia al que hago referencia. Entiendo que la riqueza del ejercicio del cine-foro es, precisamente, crear el escenario para que la elocuencia de las imágenes cinematográficas dialogue con los textos académicos que son discutidos en el salón con los estudiantes. Esto último es el segundo

aspecto que estuvo presente desde el principio: el diálogo entre el texto cinematográfico y el texto académico (lectura, libro, artículo, entre otros). En tercer lugar, el cine-foro persigue, entre sus objetivos, servir de ejercicio de apreciación de cine. Como parte de la organización del cada uno de ellos (cine-foros) se ha incluido siempre una sinopsis y la ficha técnica del filme seleccionado. La idea detrás de este componente del ejercicio es presentar aspectos particulares de la narrativa cinematográfica para destacar cómo fueron articulados en la elaboración del argumento. Por otra parte, otro componente del cine-foro se refiere a siempre destacar las aportaciones teóricas de alguna disciplina. Por lo general, hemos hecho referencia a la psicología, pero incluso este anclaje de la discusión (psicología) nunca ha excluido la presentación de los aportes de otras disciplinas. Posteriormente discutiremos una modalidad específica de cine-foros, surgida con el paso de los años, en la que se persigue el diálogo entre varias disciplinas. Finalmente, todas estas actividades educativas (cine-foros) han sido organizadas para aproximarnos a la reflexión crítica en torno a un problema social contemporáneo. Este último componente siempre ha sido entendido como el eje central de la organización del ejercicio (cine-foro). Es decir, los otros componentes están subordinados a propiciar una mirada reflexiva y crítica dirigida hacia un problema social que impacta de una u otra forma a todos quienes participan del ejercicio.

Todos estos componentes responden a una idea central detrás de la utilización del cine en foros de discusión en torno a problemas sociales contemporáneos. Pudiéramos resumir esta idea en el **reconocimiento de la diversidad**

**en la experiencia humana.** Asistimos, hoy, a una educación universitaria en la que convergen multiplicidad de formas de organizar la experiencia (la propia y la de otros) y de construir los significados de las mismas. Entendemos que algunos principios de la narrativa cinematográfica constituyen una posible respuesta *efectiva* y *favorable* a tal diversidad.

El primer principio al que hacemos referencia se conoce como la construcción del espectador. Esto se refiere a que, al elaborar un argumento o articular los elementos de la narrativa cinematográfica, es necesario recoger imágenes cercanas a la experiencia del espectador y retroactivamente devolvérselas, en la versión final del filme, para lograr que éste se identifique con las mismas. Cabrejos Calienes (2007) sugiere que:

la teoría del espectador modelo se refiere precisamente, como anunciaba Eco en “Lector in Fábula”, a que el discurso prevé un lector capaz de cooperar en la actualización textual, es decir, que puede otorgarle un sentido ya previsto por los productores del programa (172).

Este aspecto de la narrativa cinematográfica supone que la misma siempre ocurre en diálogo con un otro: el espectador potencial. Se preguntarán, entonces, ¿Cómo logra reconocer el texto cinematográfico la diversidad en la experiencia humana si se configura a partir de las imágenes particulares de un espectador potencial? Antes de intentar responder esta pregunta, resulta necesario reconocer que la construcción del espectador está atravesada por vectores sociales, culturales, políticos y económicos que pudieran resultar problemáticos (Pontoriero & Devalle, 2010). No obstante, dos posibles respuestas a esta interrogante destacan, precisamente, el valor que entraña el cine para la educación universitaria y, sobre todo, para el diálogo de tal educación con la realidad contemporánea. La primera respuesta es que el buen cine es

universal y particular, a la misma vez. Por lo general, el drama humano representado busca situar a personajes ante un reto que vive cualquier persona en cualquier lugar del planeta o que pudo haber vivido en otras épocas. En otras ocasiones, el drama representado sitúa a personas ordinarias en situaciones extraordinarias. En ambos casos, esta dimensión opera como criterio en la selección del filme que será incluido en un cine-foro. No tiene que ser una película reciente. Tampoco tiene que ser una situación recreada en escenarios geográficamente similares o idénticos a los del público. La otra respuesta a la interrogante es que al recoger las imágenes de un espectador potencial no se entiende que las mismas son su creación personal. En su lugar, se entiende que las mismas son construidas socialmente. El espectador es producto y productor de categorías de pensamiento que construye en su interacción con otros, mediadas por el lenguaje. El carácter intersubjetivo de tales imágenes y sus significados, incluidas en el texto cinematográfico, propician, precisamente, la intertextualidad que persigue la discusión en el cine-foro.

Un segundo principio de la narrativa cinematográfica sugiere que la imagen contradice la palabra. Este principio responde a la naturaleza del montaje o elaboración del texto cinematográfico (Ortiz & Piqueras, 1995). Sin embargo, este principio no es propio ni particular del cine. Ha sido utilizado en un amplio espectro de producciones culturales que abarcan desde la ilustración de libros infantiles (Díaz Armas, 2008) hasta el trabajo clínico al interior del psicoanálisis (Uribe Aramburu, 2013). En la producción cinematográfica, la imagen contradice la palabra porque el cine devora toda otra forma de arte para generar secuencias complejas: colmadas de múltiples sentidos y significados. La complejidad de la imagen cinematográfica no persigue retratar fielmente la experiencia vivida por el espectador. Más bien persigue acentuar, ampliar y flexibilizar la mirada del espectador. Persigue crear grietas o fisuras en las certidumbres para

propiciar el diálogo y la reflexión. Cada cine-foro es una invitación a lanzarse al abismo reflexivo provocado por tales fisuras.

Como tercer principio de la narrativa cinematográfica se encuentra la suspensión de la incredulidad. Karhulahti (2012) indica que:

The concept of suspension of disbelief was put forth by the philosopher-poet Samuel Taylor Coleridge who sought a way through which he could express fictitious elements in his poetry so that they would not break its coherence. For Coleridge, a well-written poem was able to convince the reader to overlook its improbabilities, to willingly suspend disbelief at inconsistencies such as supernatural characters, so that she or he would have “poetic faith” in the story as a whole (4).

En el texto cinematográfico podemos decir que, en un periodo de tiempo finito, vemos aparecer imágenes que retan nuestras nociones de tiempo y espacio. La yuxtaposición de imágenes en el texto cinematográfico reta, de forma desigual, la linealidad de nuestros procesos de pensamiento. Este cuestionamiento, a veces sutil y a veces desgarrador, abre camino a una postura liberadora de tolerancia a la incertidumbre. Una postura ética que supone reconocer la diversidad en la experiencia de los otros que comparten en el espacio reflexivo del cine-foro.

En resumen, la utilización de la narrativa cinematográfica en los cine-foros no tiene por objetivo educar en torno a teoría de cine. En su lugar, supone el reconocimiento del cine como teoría: una forma de producir conocimiento que no requiere fragmentar o descomponer en unidades básicas al movimiento de lo real para poder aprehenderlo.

Algunas ilustraciones de los cine-foros que se han ofrecido en la Universidad de Puerto Rico en Ponce pudieran ser agrupadas en dos

grandes categorías: *Cine-foros en torno a problemas sociales contemporáneos* y *Cine-foros de integración interdisciplinaria*. Entre las temáticas que se han trabajado en los cine-foros de problemas sociales contemporáneos se encuentran la dependencia de sustancias, la violencia doméstica, el maltrato de menores, las necesidades de las personas con impedimentos, la violencia en instituciones académicas, la contaminación del ambiente, el calentamiento global, las distintas dimensiones de la crisis y la transición a la vida universitaria. Por su parte, los cine-foros de integración interdisciplinaria han provisto espacios reflexivos para aproximarnos a temáticas como los genocidios en la historia, estudios del género, contextualización de la literatura, filosofía de ciencia, música y, recientemente, el diálogo entre la pintura y el cine, entre otros.

Las discusiones y la reflexión que tiene lugar en los cine-foros implosionan el texto académico para lograr que la información, una vez es vinculada a la experiencia (la propia y la de otros), se transforme en conocimiento. Al utilizar el texto cinematográfico para vincularlo a la discusión de un problema social contemporáneo, el lenguaje que le es propio deviene discurso. Cada cine-foro propone el lenguaje cinematográfico como un discurso académico. Y todo discurso académico, incluida la psicología, es una reflexión en torno a la vida, la propia y la de otros. El cine, en tanto multiplica los espacios donde pueden tener lugar tales reflexiones, amplía y flexibiliza las alternativas de respuesta no sólo de la psicología sino de la educación universitaria. Es en ese sentido que la utilización del cine en la educación universitaria no sólo es un ejemplo de praxis liberadora es también una postura ética ante la producción de conocimiento.

## Referencias

Cabrejos Calienes, C. I. (2007). La construcción discursiva del espectador en los reality shows. El caso de Gran Hermano del Pacífico. (*Tesis para optar el Título de*

*Licenciada en Publicidad, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica de Perú*). Disponible en: [http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/4954/CABREJOS\\_CALIENES\\_CYNTHIA\\_CONSTRUCCION\\_PACIFICO.pdf?sequence=1](http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/4954/CABREJOS_CALIENES_CYNTHIA_CONSTRUCCION_PACIFICO.pdf?sequence=1)

Díaz Armas, J. (2008). La imagen en pugna con la palabra. *Saber Educar*, 13, 1-15. Disponible en:

<file:///D:/2008%20La%20imagen%20en%20pugna%20con%20la%20palabra.pdf>

Karhulahti, V.-M. (2012). Suspending virtual disbelief: A perspective on narrative coherence, en D. Oyarzun et al. (Eds.): *ICIDS 2012*, LNCS 7648, 1– 17. Berlin: Springer-Verlag. Disponible en: <file:///D:/2012%20Suspending%20Virtual%20Disbelief.pdf>

Ortiz, A., & Piquera, M. J. (1995). *La pintura en el cine: Cuestión de representación visual*. Madrid: Paidós.

Pontoriero, A., & Devalle, V. (2010). La construcción del espectador: Un abordaje semiótico. (Texto presentado en el curso *Diseño, Estrategia y Gestión III, Maestría en Diseño, Universidad de Palermo*). Disponible en:

[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/24959\\_85341.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/24959_85341.pdf)

Uribe Aramburu, N. (2013). Inconsciente, palabra e imagen: Reflexiones sobre el uso del dibujo en la clínica. *Katharsis*, 16, 29-49. Disponible en: [file:///C:/Users/luisr/Downloads/Dialnet-inconsciente Palabra EImagen Reflex ionesSobreElUsoDel-5527452.pdf](file:///C:/Users/luisr/Downloads/Dialnet-inconsciente%20Palabra%20Imagen%20ReflexionesSobreElUsoDel-5527452.pdf)

---

#### Nota

<sup>1</sup> Una versión de este texto fue presentada en el *Congreso Internacional de Psicología de la Liberación* celebrado en Caracas, Venezuela, en el año 2010.