

Porque ver es hacer. El proyecto Espectadores/Creadores y los estudios sobre la recepción cinematográfica

Because Seeing is Doing. The Project Espectadores/Creadores and the Cinematographic Reception Theory

Bertold Salas Murillo
Universidad de Costa Rica
bertold.salas@ucr.ac.cr

Resumen: Se examinan las actividades del proyecto Espectadores/Creadores. Encuentros interartísticos en torno a una pantalla, del Instituto de Investigaciones en Artes (Universidad de Costa Rica), a la luz de las teorías en torno a la recepción estética, y en particular de las referentes al espectador cinematográfico. El espectador, concebido en ocasiones como audiencia o público, se encuentra entre los principales objetos preferidos de los estudios contemporáneos en cinematografía. En las últimas tres décadas, estos han cuestionado la supuesta pasividad del receptor y explorado su rol en la constitución de una experiencia estética. Esta concepción del espectador como un ente activo es el suelo teórico sobre el que se erige el proyecto Espectadores/Creadores. En este último se convoca a creadores, provenientes de diferentes disciplinas artísticas y profesionales, a que escojan y presenten públicamente filmes que dialoguen con sus inquietudes creativas, e incluso que hayan motivado un proceso de creación. Los invitados se sitúan como espectadores que comparten con el público –compuesto por otros espectadores y espectadoras–, el acontecimiento de ver una película y, a partir de esta experiencia, repiensen los procesos de producción de sentido en los que participan. De esta forma, al dar cuenta de cómo un ver (el de los creadores y creadoras participantes) conduce a un hacer (las producciones en diálogo con las obras fílmicas presentadas), las sesiones se convierten en una oportunidad privilegiada para el examen de la agencia espectral.

Palabras claves: espectador, creación, cine, experiencia estética, recepción.

Abstract: Activities from the project Espectadores/Creadores. Encuentros interartísticos en torno a una pantalla are reviewed in the light of theories around aesthetic reception, and especially those referring to the cinematographic spectator. Sometimes, this one, conceived as a viewer or an audience, is among the main objects of study in contemporary studies in cinematography. In the last three decades, these theories have questioned the supposed passivity of the receiver and explored his/her role in the constitution of an aesthetic experience. The conception of the viewer as an active entity is the theoretical ground on which the project Espectadores/Creadores was built. Therefore, creators, from different artistic and professional disciplines are gathered to choose and publicly present films that dialogue with their creative concerns and even those that have motivated a creative process. The different authors position themselves as spectators that share with the public –also spectators– the event of seeing a movie. From this experience, they are able to rethink the production processes of meaning in which they participate. In this way, they give an account of how a way of seeing (that of the participating creators) leads to a way of doing (the productions in dialogue with the film works presented); the sessions become a privileged opportunity for the examination of the spectral agency.

Keywords: spectatorship, creation, cinema, experience, reception.

Haceres diversos

Dos verbos, es decir dos acciones, guían la reflexión que se presenta en las siguientes páginas: *ver* y *hacer*. Se trata de dos actividades que, según es postulado en las siguientes páginas, confluyen en la figura del espectador (y, por supuesto, la espectadora), hasta el punto de que el título del presente texto les atribuye una identidad: *ver* es *hacer*. Es pertinente adelantarlo: este *ver* es *hacer* en la medida en que conduce a uno, y en ocasiones a varios, procesos productivos.

La reflexión tiene por origen las sesiones de *Espectadores/Creadores. Encuentros interartísticos en torno a una pantalla*, el proyecto de acción social del Instituto de Investigaciones en Arte (IIARTE) de la Universidad de Costa Rica, y el museo Rafael Á. Calderón Guardia, del Ministerio de Cultura y Juventud del estado costarricense. Emprendida en el segundo semestre del 2017, esta iniciativa convocó a creadores de diferentes disciplinas (escritores, cineastas, artistas visuales y escénicos, incluso profesionales del derecho o el periodismo) a que escogieran un filme vinculado a propio itinerario creativo; esto es, una obra que haya determinado, nutrido o sintetizado sus intereses y búsquedas¹. Así, por ejemplo, un poeta (Alfredo Trejos) presentó un filme cuyo argumento había provocado la escritura de un poema; un coreógrafo (Jimmy Ortiz), uno que, aunque visto en edad madura, recogía las que habían sido hasta entonces sus inquietudes temáticas, visuales y sonoras; una cineasta (Hilda Hidalgo), un largometraje cuya apuesta narrativa resultaba semejante a la que ella desarrolla en sus propias películas. Realizadas en el auditorio del museo, situado en la capital costarricense, las sesiones permitieron a los invitados compartir con el público², tras la exhibición de los

¹ *Espectadores/Creadores. Encuentros interartísticos en torno a una pantalla* es, según la terminología empleada en las universidades costarricenses, un proyecto de “extensión” o “acción social”. Esto significa que su principal propósito no es la investigación, sino reafirmar el vínculo entre el quehacer académico (como son los estudios sobre la condición *espectatorial* y la interdisciplinariedad) y la sociedad costarricense. En este caso, la acción social consistió en la realización de encuentros que sensibilizaron al público –por lo general, ajeno a las aulas universitarias– respecto al cine y el quehacer artístico.

² A través de este artículo, el término “invitado” se emplea para referirse a los creadores participantes. La aclaración resulta pertinente pues, estrictamente, los espectadores que componen el público a las sesiones de *Espectadores/Creadores* está son también invitados.

filmes escogidos, su experiencia como espectadores, y la relación de esta última con el conjunto de sus creaciones.

Los encuentros constituyeron una oportunidad privilegiada para la exploración del potencial productivo de la recepción estética. Esto es así porque los espectadores involucrados, creadores y creadoras, fueron convocados a ligar el acontecimiento de visionado de un filme con los procesos a través de los cuales generan sentido. Es decir, los invitados se situaron como espectadores que comparten con otros espectadores la experiencia de *ver*, para a continuación exponer cómo esta actividad de la visión, que es de por sí un *hacer*, condujo a otro *hacer*, uno que saltaba a través de las fronteras disciplinarias y tocaba procesos como la escritura, la danza, las artes visuales o la práctica profesional.

Esta reflexión, dirigida finalmente a la pragmática de los textos audiovisuales, se nutre de figuras teóricas y discusiones en torno a la recepción estética, para examinar el laboratorio *espectatorial* que supusieron las 21 sesiones de *Espectadores/Creadores* efectuadas entre el 2017 y el 2019³. La exposición tiene el siguiente orden: en una primera parte, es expuesta una serie de elementos teóricos en torno a la recepción. A continuación, se detallan los objetivos del proyecto y se ofrece un repaso de las diferentes maneras en que sus sesiones mostraron el vínculo entre el *ver* y el *hacer*. Un último apartado, el de las conclusiones, ofrece una síntesis de lo que las sesiones de *Espectadores/Creadores* revelan sobre el potencial productivo de la recepción estética.

En busca del espectador

Desde comienzos de la década de 1970, la noción de espectador se situó entre los principales intereses de los estudios cinematográficos, siendo uno de los problemas centrales en los estudios de género, en el estructuralismo de inspiración psicoanalítica y en las investigaciones próximas al cognitivismo. Se trataba, sin embargo, de una figura que era ya medular en una de las obras pioneras de la teoría del cine, *The Photoplay. A Psychological Study* (1916), de Hugo Münsterberg (sobre esto: Andrew, p. 49-54), así

³ El proyecto continuó durante 2020 y 2021, ahora con actividades virtuales (en la página Facebook del proyecto), como consecuencia de la emergencia sanitaria producida por la COVID.

como en la original propuesta antropológica de Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario* (1956), que se desarrolla en torno a la participación mental y afectiva del espectador. La recepción figuraba igualmente en los análisis de los soviéticos Sergei Eisenstein y Boris Eikhenbaum, en los años 1920 y 1930, en las investigaciones producidas por el Instituto de Filmología, a finales de los años 1940, y en los textos del filósofo Étienne Souriau, quien acuñó el término “hecho espectacular” para referirse a “aquellos hechos subjetivos en los que interviene la personalidad psíquica del espectador” (Hernández-Santaolalla, p. 205).

La consolidación del espectador como un objeto teórico central en la década de 1970 coincide con el surgimiento de la teoría de la recepción (o de la Escuela de Constanza, por la universidad alemana donde se gestó), de la que son representativos los trabajos de Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, entre otros. En esta corriente de los estudios literarios, de inspiración hermenéutica, se cuestionaba la supuesta pasividad del lector – una noción análoga a la del espectador– y se exploraba su función en la constitución del sentido. El disparo de salida de la propuesta fue la conocida conferencia “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” (1969, publicada en 1970), en la que Jauss denunció el pobre papel que había jugado el público –lectores, oyentes, espectadores– en los estudios literarios y artísticos, tanto en los de vocación formalista, como en los marxistas (Jauss, p. 172). El crítico alemán invitaba a una reescritura de la historia literaria a partir de la recepción, puesto que es en esta que los textos cobran sentido⁴. La teoría de la recepción vinculaba así una producción y una recepción “situadas” histórica y culturalmente: la actividad del lector (y acaso del espectador) no se reduce a una operación mimética, sino que es una reproducción, crítica y dialéctica, de lo pasado (esto es: lo leído, lo visto), que conduce a una transformación de la realidad en el presente. La “vida histórica” del objeto literario (o audiovisual) está signada por

⁴ Es por ello por lo que Iser, la otra figura central de la teoría de la recepción distingue entre el texto y la obra: el primero se refiere al material dispuesto por el autor, mientras que la segunda es el producto de la convergencia entre el texto y el lector (sobre esto: Hernández-Santaolalla, p. 199).

diálogos y procesos, y no puede ser comprendida sin la participación de aquellos a quienes se dirige⁵.

Hernández-Santaolalla estima que los estudios cinematográficos podrían servirse especialmente de dos nociones centrales de la teoría de la recepción: el horizonte de expectativas y los vacíos o lugares de indeterminación. La primera, heredera del “horizonte de preguntas” de Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método* (1961), refiere a los presupuestos bajo los cuales el lector recibe el texto literario. En cuanto a los vacíos, Iser los define como esos asuntos irresueltos en el texto literario que requieren el trabajo mental del lector. Como este último, el espectador es un agente, con un horizonte de expectativas y una importante “libertad de movimiento” para desplazarse a través del texto y completarlo.

Casi al mismo tiempo que la Escuela de Constanza conmocionaba la teoría literaria, el estructuralismo de inspiración psicoanalítica volvió la vista hacia el espectador y lo incorporó a las primeras teorizaciones del dispositivo cinematográfico. Lo hacía a través del concepto de identificación, empleado por Jean-Louis Baudry y desarrollado igualmente por Christian Metz. En esta vertiente la condición espectral, vinculada a nociones como “apparatus”, “mirada” y “sutura”, daba cuenta de “una preocupación respecto a las diversas maneras cómo las instituciones cinematográficas construyen las respuestas a los filmes, y por los contextos –tanto psíquicos como culturales, individuales como sociales– que dan a esas respuestas unos significados particulares” (Mayne, p. 32⁶). Como explica Palacio, este acercamiento se asentaba principalmente en el texto, y no en su comunicabilidad, puesto que consideraba al espectador “como construido por el texto fílmico” (p. 72). No se trataba, entonces, de un espectador cuya agencia sea

⁵ Explica Jauss que solo por la participación del lector “entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en la recepción activa, de las normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera” (p. 173).

⁶ “[...] denotes a preoccupation with the various ways in which responses to films are constructed by the institutions of the cinema and with the contexts—psychic as well as cultural, individual as well as social—that give those responses particular meanings”. Traducción del autor.

reconocida, sino de uno que es la contraparte necesaria, pero aún pasiva, en el acontecimiento fílmico⁷.

Diferente es la aproximación que ofrece, también a partir de la década de 1970, la psicología cognitivista. En esta corriente, el rol atribuido a la percepción apuntaba a un derrotero semejante al señalado por la Escuela de Constanza⁸. En el cognitivismo, el espectador no es “construido” por el dispositivo, sino que, cuando entra en contacto con el filme, dispone ya de herramientas cognitivas y recursos informativos que modelan este encuentro. Como explica Casetti, psicólogos como Julien Hochberg y Virginia Brooks postularon que el espectador “procesa los datos que recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular expectativas sobre lo que vendrá después” (en Casetti, 1994, p. 124).

La propuesta de David Bordwell, en su influyente libro *La narración en el cine de ficción* (1985), sigue la estela de los investigadores cognitivistas. Según Bordwell, al entrar en contacto con una película, el espectador aplica una serie de esquemas, o *schemata*, derivados de la experiencia previa y del contexto⁹. Los esquemas habilitan la interpretación de operaciones como el montaje, la continuidad entre planos o los vacíos dispuestos por el relato, y permite la participación a través de la atención y la memoria. Palacio define los *schemata* como estructuras de conocimiento que “sirven al muy activo espectador para explicar el contenido, la narración o los tipos de organización fílmica” (p. 99). Según admite Bordwell, en una teoría constructivista como la suya es difícil distinguir entre percepción y cognición, puesto que la primera es ya un proceso cognitivo, de comprobación de hipótesis: la percepción “tiende a ser anticipatoria, estructurando expectativas más o menos probables respecto a lo que hay en el exterior” (Bordwell, p. 31) ¿Cómo funciona esta actividad perceptual en una experiencia estética, como la que

⁷ Mas allá de las diferencias existentes entre la aproximación psicoanalítica del espectador y la que, como se expone a continuación, es preferida en este artículo, es pertinente recomendar, como representativo dentro de la bibliografía en español, el estudio *El sujeto en la pantalla: La aventura del espectador, del deseo a la acción* (2009), de Arlindo Machado.

⁸ Mayne señala justamente la coincidencia en el tiempo en los giros hacia la recepción en los estudios literarios y cinematográficos (p. 35)

⁹ Bordwell toma la noción de la obra del teórico de la imagen E. H. Gombrich.

es explorada en las sesiones *Espectadores/Creadores?* Según el teórico estadounidense, el espectador

[...] lleva al trabajo artístico expectativas e hipótesis nacidas de los esquemas, derivados éstos a su vez de la experiencia de cada día, de otras obras de arte, etc. El trabajo artístico pone límites a lo que el espectador hace. Las características perceptuales sobresalientes y la forma total de la obra de arte funcionan a la vez como desencadenantes y limitadoras (Bordwell, p. 32).

El “perceptor” participa de un proceso determinado por las características del objeto, pero también por su propia agencia perceptual-cognitiva, su experiencia previa y las circunstancias de recepción. En el caso de los participantes del proyecto *Espectadores/Creadores*, estos son productores de sentido, quienes poseen además un bagaje conceptual y práctico vinculado a una disciplina (que por lo general no es el cine), que entra en juego en su apropiación del filme.

Como Bordwell, investigadores como Janet Staiger (1993), o los citados Casetti (1998) y Mayne (2000; 2005), estiman que el estudio de lo fílmico no debe centrarse en el texto, sino en el “acontecimiento”; esto es, “en la interacción de dicho texto o conjunto de textos con los diferentes grupos de espectadores en una situación espacio-temporal concreta, condicionada por un contexto determinado” (Hernández-Santaolalla, p. 211). También en Casetti, el trabajo espectacular se caracteriza por el empleo de esquemas. Estos posibilitan el desciframiento de las figuras complejas que resultan de la convergencia y conjugación de los elementos del texto audiovisual y narrativo, en ocasiones portadores o destinatarios de la memoria (p. 91)¹⁰. El espectador “habita” el filme: encuentra los medios para reconocerse en este o aquel motivo, o para situarse en la mirada construida por las imágenes y sonidos que vienen desde la pantalla (1998, p. 9).

Para Mayne (1993), resulta relevante no simplemente la relación entre el espectador y la pantalla, sino lo que acontece cuando el primero abandona el cine o concluye la experiencia de visionado. Como explica Hernández-Santaolalla, esto conduce a preguntar por “saber cómo influye el cine en su vida real, cómo la percepción de las

¹⁰ El problema de memoria vincula la investigación sobre el espectador con una parte importante de los numerosos estudios sobre la memoria mediática. Sobre el tema: Ertl & Nünning, 2008; Kooijman et al., 2008; Plate & Smelik, 2009; Tilmans et al., 2010.

películas puede reconfigurar la forma de percibir el mundo.” (p. 213). Como se expone en las siguientes páginas, las sesiones de *Espectadores/Creadores* ejemplificaron justamente cómo, por su impacto en un espectador, un texto audiovisual nutre una práctica social, artística o profesional.

Las propuestas de Casetti y Mayne, que ligan al espectador tanto con el texto como con el contexto, pueden relacionarse con la semiopragmática de Roger Odin. Para este autor el público es, antes que nada, una comunidad de *hacer*: un conjunto de individuos que se reúnen en torno a un sistema de modos de producción de sentido o, como también podría considerarse, un programa de producción textual (Odin, 60).¹¹ Se trata de un hacer complejo, porque ver una película moviliza, sucesiva o simultáneamente, numerosos “modos”, cuya jerarquización variará según el espectador, la obra y el contexto¹², y los cuales son los que enmarcan la experiencia de cada espectador.

La rehabilitación del espectador, semejante a la del lector en la teoría de la recepción, no fue exclusiva del cognitivismo cinematográfico: a partir de la década de 1990, principalmente, son reconocibles desplazamientos análogos en corrientes como los estudios culturales, la denominada Nueva Historia, o los modelos teóricos etnográficos y feministas, las cuales recuperaron “para el espectador y para el contexto de consumo el protagonismo perdido en perjuicio del texto” (Palacio, p. 72).

El encuentro de espectadores y creadores

Es en esta tendencia de rehabilitación del receptor que se sitúa *Espectadores/Creadores. Encuentros interartísticos en torno a una pantalla*. En el caso de este proyecto de acción

¹¹ “[...] j’appelle public, un ensemble d’individus réunis par la mise en œuvre d’un système de modes de production de sens (c’est-à-dire d’un programme de production textuelle).”

¹² Odin menciona nueve modos: *espectacular*, que es ver un filme como un espectáculo; *ficcionalizante*, es decir, dar seguimiento a una serie de acontecimientos ficcionales y narrativos; *fabulizante*, que es aproximarse a un filme para sacar del relato una lección; *documental*, en el cual se pretende informarse respecto a la realidad; *argumentativo o persuasivo*, que se da cuando el espectador ve un filme para sacar de este un discurso; *artístico*, que supone el aproximarse a una obra en tanto producción de un autor; *estético*, que supone interesarse por el trabajo de las imágenes y los sonidos; *energético*, que es ver un filme para “vibrar al ritmo” (*vibrer au rythme*) de las imágenes y los sonidos; y *privado*, que es cuando el espectador se aproxima a un filme para volver a su propia vivencia o a la del grupo al que pertenece. (Odin, p. 59).

social, la recuperación del espectador expresa además una vocación interdisciplinaria, como lo expresa el objetivo general:

Generar un espacio de diálogo interdisciplinario, por medio de cine foros, entre las obras cinematográficas y la producción artística, para la mejor comprensión por parte de los espectadores de los procesos creativos que sostienen diferentes expresiones artísticas¹³.

El referido diálogo, consistente en el encuentro de una obra cinematográfica y las apuestas creativas de los invitados, resultó posible porque en estos últimos llevaron lejos su condición de agentes durante la experiencia *espectatorial*. Así lo constataron las 21 sesiones realizadas entre setiembre del 2017 y diciembre del 2019, de las que se ofrece un recuento a continuación:

2017
<p>6 de setiembre: la cineasta Patricia Velásquez presentó <i>Gloria</i> (Chile, 2013), de Sebastián Lelio.</p>
<p>4 de octubre: la coreógrafa y bailarina Adriana Cuéllar presentó <i>Volver</i> (España, 2006), de Pedro Almodóvar.</p>
<p>1º de noviembre: el poeta Alfredo Trejos presentó <i>El veredicto</i> (<i>The Verdict</i>, Estados Unidos, 1982), de Sidney Lumet.</p>
<p>6 de diciembre: el artista visual Roberto Guerrero presentó <i>Gilda</i> (Estados Unidos, 1946), de Charles Vidor.</p>
2018
<p>2 de mayo: el director teatral y actor Fernando Vinocour presentó <i>Amarcord</i> (Italia, 1973), de Federico Fellini.</p>
<p>6 de junio: la cineasta Paz Fábrega presentó <i>Las cuatro veces</i> (<i>Le Quattro volte</i>, Italia, 2010), de Michelangelo Frammartino.</p>
<p>4 de julio: el poeta y fotógrafo Esteban Chinchilla presentó <i>Hasta la maravilla</i> (<i>To the Wonder</i>, Estados Unidos, 2012), de Terence Malick.</p>
<p>8 de agosto: el coreógrafo Jimmy Ortiz presentó <i>Hedwig and the Angry Inch</i> (Estados Unidos, 2001), de John Cameron Mitchell.</p>
<p>5 de setiembre: la filósofa y poeta Alejandra Solórzano presentó <i>Yo, la peor de todas</i> (México-Argentina, 1990), de María Luisa Bemberg.</p>
<p>3 de octubre: el periodista y escritor Ernesto Rivera presentó <i>Hombre mirando al sudeste</i> (Argentina, 1986), de Eliseo Subiela.</p>

¹³ Más detalles del proyecto pueden encontrarse en la página del Instituto de Investigaciones en Arte: <http://iiarte.ucr.ac.cr/>.

7 de noviembre: el artista visual Adolfo Siliézar presenta *Nosferatu* (Alemania, 1922), de F. W. Murnau.

2019

13 de febrero: la artista visual Yula Cambroneró presentó *Grandes esperanzas* (*Great Expectations*, Estados Unidos, 1998), de Alfonso Cuarón.

6 de marzo: la cineasta Hilda Hidalgo presentó *La niña santa* (Argentina, 2004), de Lucrecia Martel.

3 de abril: el escritor y crítico Álvaro Rojas presentó *Cinema Paraíso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Italia, 1988), de Giuseppe Tornatore.

8 de mayo: el compositor Mario Alfagüell presentó *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Reino Unido, 1968), de Stanley Kubrick.

5 de junio: la escritora Leda Cavallini presentó la selección de cortometrajes: “Muñequitos de la infancia”.

3 de julio: la artista visual y bailarina Carolina Córdoba presentó *La puta y la ballena* (Argentina, 2004), de Luis Puenzo.

4 de setiembre: el grupo de improvisación teatral Impromptu presentó *La vida es silbar* (Cuba, 1998), de Fernando Pérez.

2 de octubre: el poeta Alfredo Trejos presentó *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, Estados Unidos, 1968), de Mike Nichols.

6 de noviembre: coreógrafa y bailarina Erika Mata González presentó *El muro de Pink Floyd* (*Pink Floyd – The Wall*, Reino Unido, 1982), de Alan Parker.

4 de diciembre: el abogado Carlos Manuel Valverde presentó *Vida de un estudiante* (*The Paper Chase*, Estados Unidos, 1973), de James Bridges¹⁴.

Como resulta claro, la selección de los filmes no respondió a una línea temática, sino que se ajustaba a la experiencia de las creadoras y creadores. Estos decidieron también cómo se desarrollaba cada sesión: unos prefirieron ofrecer una introducción a la película, mientras que otras se inclinaron por una conversación al concluir esta. Contaron además con libertad para modificar el orden, e incluso realizar actividades con la participación del público.

¹⁴ Para garantizar la riqueza de la reflexión, se invitó a creadores con una trayectoria consolidada. Algunos han visto su obra reconocida en Costa Rica y en el extranjero. Por ejemplo: Alfredo Trejos ha obtenido el premio nacional de poesía en dos oportunidades; Paz Fábrega ganó el Festival de cine de Rotterdam con su primer largometraje; la labor periodística de Ernesto Rivera ha sido premiada en España; Mario Alfagüell ganó el premio nacional de composición en tres oportunidades y sus obras han sido ejecutadas en América y Europa.

La metodología del proyecto permitía que los invitados e invitadas escogieran no solamente el filme por exhibir, sino la naturaleza de diálogo que este establecía con sus procesos creativos. Por ejemplo, la cineasta Velásquez se inclinó por una obra que sirvió como insumo en un proceso de creación; mientras que el fotógrafo y poeta Chinchilla escogió un filme que tocaba el horizonte al que aspiraba como creador, el coreógrafo Ortiz se inclinó por uno que sintetizaba sus inquietudes. Esta apertura metodológica tuvo por objetivo allanar el camino que habría de vincular al espectador/creador con el filme. En las siguientes páginas, se recuperan algunos elementos de las sesiones de *Espectadores/Creadores*, que son representativos de los rasgos de la condición *espectatorial*.

El espectador tras el creador

Las teorías de la recepción examinadas en las anteriores páginas, en las que el lector y el espectador poseen un rol activo, soportan la premisa de *Espectadores/Creadores*: el reconocimiento de cómo una obra cinematográfica se ofrece a un espectador, quien integra la experiencia a un proceso de creación; de esta manera, eso que se presenta en la pantalla, funcionaba como el intermediario en la exploración de los modos y procedimientos del espectador/creador que la escogió. Dado que la mayoría de los creadores invitados no fueron cineastas, la actividad adquirió un matiz interdisciplinario y las sesiones mostraban cómo el cine dialoga con la literatura, la plástica o las artes escénicas. Así, además de funcionar como un laboratorio para examinar el potencial productivo de la recepción, el proyecto permitió reconocer los intercambios entre disciplinas, así como los procesos constituyentes de la investigación y la creación artística.

Al ser los invitados un tipo de espectador habituado a la comunicación –al menos, a través de sus creaciones–, las sesiones constituyeron una oportunidad privilegiada para reconocer la pragmática de los textos audiovisuales y las múltiples actividades del receptor. La primera de estas actividades incumbe a cualquier tipo de público: el entrar en contacto con un filme, construir el sentido, relacionarlo con su propia historia de vida. Una segunda actividad es más específica de este tipo de espectadores: los creadores, unos artistas, otros investigadores y profesionales, quienes se apropian de una película

por medio de los esquemas y las prioridades de su disciplina, y la presentan ante el público como la mediadora en una exploración de su trayectoria vital y creativa.

Espectadores/Creadores propició encuentros en diferentes niveles. En primer lugar, la pantalla y la sala de exhibición fueron concebidas como un espacio de confluencia: entre los espectadores y el audiovisual, y entre los invitados y el público. Este espacio es el apropiado no solamente para el cultivo de la cinefilia, sino para la comprensión de los procesos que hacen parte de la investigación y la creación. Por supuesto, antes de cada sesión, se dio también la concurrencia de apuestas y búsquedas al interior de los invitados, pues la convocatoria les obligó a una revisión de su itinerario vital y productivo, con el propósito de encontrar una pieza audiovisual que lo sintetizara adecuadamente. También al interior del creador invitado confluyeron dos espectadores: aquel que, en el pasado, se vio marcado por un filme, y este otro que, sin dejar de ser el mismo, recupera esa experiencia pretérita y la actualiza para *Espectadores/Creadores*. Finalmente, como ya fue referido, se da también la doble confluencia de creadores (los responsables del filme exhibido y el invitado que lo escogió) y de disciplinas (como el cine y la danza, el cine y la literatura, etcétera).

El cine como insumo

En la primera sesión de *Espectadores/Creadores*, realizada el 6 de septiembre del 2017, la cineasta Patricia Velásquez ratificó que el “horizonte de expectativas” es determinante en el vínculo que el receptor establece con la obra cinematográfica. Velásquez escogió y presentó *Gloria*, un filme que narra la vida amorosa de una mujer de 60 años porque, según explicó al público, este fue parte de la investigación que condujo a la escritura del guion de su largometraje *Apego* (estrenado en 2019), el cual tiene entre sus temas la relación de pareja en la tercera edad. Las expectativas fueron establecidas a partir de las necesidades creativas, y guiaron el visionado de la película de Lelio, en la que Velásquez encontró motivos narrativos y visuales que pusieron en perspectiva y modelaron su propia historia.

También en los casos de Roberto Guerrero y de los actores-improvisadores del grupo *Impromptu*, la condición *espectatorial* estuvo ligada a una búsqueda anterior al visionado

del filme. Guerrero se decidió por *Gilda*, película protagonizada por una *femme fatale*, figura que hace parte de su “arqueolocalogía”, un método de trabajo de inspiración foucaultiana por medio del cual rastrea la figura de la “loca” y concibe una obra plástica que expresa su oposición a la lógica patriarcal, binaria y homofóbica que caracteriza la sociedad costarricense¹⁵. El trayecto descrito por el artista visual, a partir de una de sus películas preferidas, ejemplificaba un proceso sobre el que Mayne llamó la atención: ese que se desarrolla cuando el espectador concluye el visionado de un material fílmico, pero se mantiene en contacto con este, a partir de las inquietudes que este motiva o viene a consolidar.

Para comprender cómo *La vida es silbar* se constituyó en insumo en un proceso de creación del grupo *Impromptu*, es pertinente explicar la metodología de la improvisación teatral. En cada función, el trío conformado por Rolando Salas, Andrey Ramírez y Javier Monge propone al público una estructura, cuyo contenido es construido (mejor dicho: improvisado) a partir de lo que la audiencia dispone. Los ensayos del grupo están entonces dedicados a concebir una estructura que facilite la improvisación de historias, a partir de la siempre impredecible retroalimentación de los espectadores. Como parte del trabajo de investigación para *Vidas*¹⁶, el grupo vio la película de Fernando Pérez, la cual presenta el entrelazamiento de las historias de un conjunto de habitantes de La Habana. Este y otros filmes en los que múltiples historias se cruzan modelaron el espectáculo de *Impromptu*, el cual presentaba a tres amigos, quienes se encuentran después de la muerte y se dedican a recordar las vidas propias y ajenas.

Velásquez, Guerrero y los miembros de *Impromptu* son representativos de un espectador que, de manera consciente, busca en los textos fílmicos la respuesta a una determinada pregunta. Otros espectadores escogen de acuerdo con razones más discretas, como la información, la utilidad o el simple placer. Fue justamente el placer el que condujo originalmente al poeta Trejos y la coreógrafa Cuellar a los filmes que presentaron en

¹⁵ En esta reflexión en torno a cuerpos y subjetividades, Guerrero se apropia del término “loca”, uno de los insultos empleados en Costa Rica para referirse a los homosexuales. La arqueolocalogía dio por resultado exposiciones como *Vergüenza ajena*, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, en 2017.

¹⁶ Espectáculo que fue presentado en Costa Rica, Chile, Argentina y Uruguay, entre 2011 y 2014.

Espectadores/Creadores. En ambos casos, se trató de espectadores que encontraron sin buscar; esto es, produjeron un cierto objeto artístico a partir de un filme cuyo visionado no pretendía ser el insumo de un proceso creativo.

Alfredo Trejos fue, con excepción de los cineastas invitados, quien planteó el diálogo más directo con el cine, pues su poemario *Cine en los sótanos* (2011) está compuesto por textos concebidos a partir de películas, casi todas pertenecientes al cine clásico de Hollywood. Se trata, claramente, de un ver que es hacer, pues cada poema constituye la huella de una actividad *espectatorial*, así como la prueba de su productividad: los filmes fueron los detonantes de piezas líricas, en las cuales se evocan o retoman situaciones dramáticas, personajes o estados de ánimos construidos cinematográficamente. Trejos participó en dos sesiones del proyecto: en noviembre del 2017 presentó *El veredicto*, de Sidney Lumet, y en octubre de 2019, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Mike Nichols. En ambos casos, se trató de piezas cinematográficas que tienen su contraparte en *Cine en los sótanos*, con sendos poemas titulados como estas. Es notorio que, en cada sesión, Trejos leyó nuevos escritos, distintos de los presentes en el poemario; de esta manera, un tercer texto comentaba los materiales estéticos precedentes: los filmes de Lumet y Nichols y sus propios poemas, escritos siete o más años antes. El gesto ejemplificaba la diferencia que hace el tiempo en la actividad del espectador, pues un mismo material fílmico tenía nuevos efectos en un mismo espectador, a partir de los cambios en su “bagaje” vital.



Imagen 1. Sesión octubre 2018 - Alfredo Trejos

En la selección de *Volver*, por parte de Cuellar, se encuentran dos tipos de confluencia entre el ver y el hacer. En primer lugar, el argumento del filme, el cual incluye diferentes abusos sexuales por parte de figuras paternas, tuvo que ver con la concepción de *Dolores*, una coreografía estrenada en 2013, que abordaba el tema de la violencia sexual. Por otra parte, la creadora encontró en la

obra de Almodóvar una organización de las formas y los colores dentro el encuadre cinematográfico que coincidía con sus esquemas y preferencias en cuanto a organización de los materiales (como el cuerpo o el vestuario) sobre la escena. Este era un salto a través de las disciplinas, pues las imágenes que capturaron la atención de la coreógrafa se convirtieron en elementos de una propuesta escénica posterior.

El cine, una máquina del tiempo

En varias sesiones, el creador o la creadora invitada se situó frente al público como alguien que recuerda, es decir que contrasta dos diferentes receptores, situados en circunstancias históricas distintas. El filme escogido se convertía, entonces, en una suerte de máquina del tiempo, a través de la cual se revisaba una trayectoria creativa. Por ejemplo, Fernando Vinocour, quien contaba 60 años cuando participó en *Espectadores/Creadores*, se presentó como el espectador adolescente que era cuando vio por primera vez *Amarcord*: un muchacho en busca de un oficio, quien encuentra en la obra de Fellini una serie de elementos que le conmueven y dirigen en una cierta dirección. En efecto, el teatro de este dramaturgo y director teatral se caracteriza, como el cine del cineasta italiano, por su carácter lúdico y la exploración de lo imaginario y la ternura. Confluían además dos espectadores: el recuerdo del Fernando Vinocour juvenil, aún estudiante de secundaria, y el maduro, quien es ahora, además de espectador, un creador.

Una experiencia semejante fue la expuesta por el abogado Carlos Manuel Valverde, quien confesó que en la selección de *Vida de un estudiante* no primaba el juicio estético, sino la justicia con respecto al itinerario vital. La sesión permitió el encuentro del horizonte de expectativas, estéticas y vitales, de un espectador maduro, con una manera de percibir el mundo y una robusta cultura cinematográfica, con el que fue en su adolescencia. Valverde aceptó no apreciar especialmente este filme, pero, como Vinocour, recordó que ver esta película sobre un joven estudiante de derecho, poco antes de concluir la educación secundaria en los años 1970, fue determinante en su decisión de convertirse en abogado.

También Adolfo Siliézar escogió un filme, *Nosferatu*, que condujo al espectador que fue. Según explicó, el expresionismo alemán, un movimiento de vanguardia cinematográfica de la cual es representativa la obra de Murnau, fue definitorio en su constitución como artista, a finales de la década de 1970. Como prueba, compartió bosquejos y dibujos de esta época formativa, en los que era evidente la coincidencia (por el empleo de figuras largas y cadavéricas y de un gris siniestro) entre los ejercicios del joven artista –algunos anteriores a la primera vez que vio *Nosferatu*–, y el universo visual expresionista. Por supuesto, también como con Vinocour y Valverde, es lícito preguntar: ¿Con cuál espectador se encontraban los asistentes a *Espectadores/Creadores*? ¿Con el joven creador, que se nutre explícitamente del cine, o con el maduro, quien escoge una película tras volver la vista hacia atrás y encontrar en esta una síntesis de su trayecto creativo y



vital? La respuesta queda en suspenso, pero es, en cualquier caso, menos importante que la misma pregunta, que apunta al dinamismo de lo que Souriau denominó el hecho *espectatorial*.

Este reconocimiento de un congruente relato creativo y vital, como resultado del examen de la condición *espectatorial*, figuró también en las participaciones de Cavallini y Córdoba. La primera, quien ha dedicado una parte importante de su obra a

la literatura infantil, no se decidió por una sola película, sino que presentó “Muñequitos de mi infancia”, una selección de cortometrajes animados, vistos por primera vez en los años 1960, que permitieron aproximarse a su experiencia infantil como espectadora. En cada pieza audiovisual identificó temas (como la pobreza o el abuso) o motivos (los niños y niñas) que reaparecen en su obra narrativa y dramática.

En el caso de Córdoba, la elección de *La puta y la ballena* no fue enteramente consciente: recordaba que la película le impactó, pero apenas recordaba el cómo y el por qué. En principio, parecía evidente que le podían haber atraído la cuidada fotografía y las

secuencias de baile, dado que la plástica y la danza eran sus nichos disciplinares. Sin embargo, la sesión se desarrolló por otro rumbo: como Guerrero, Córdoba ofreció un recorrido por sus creaciones y compartió grabados de fechas tan iniciales en su producción como 1997. Ejemplificaba eso que afirmó Jauss respecto a la literatura: cada lectura renueva el texto, lo “trae a la existencia actual” (p. 175); cada nuevo visionado de *La puta y la ballena* habilitaba para Córdoba un nuevo filme. En la exposición, recuperó elementos de la película de Puenzo para exponer los temas que le interesaron como creadora, como son la maternidad fallida (“La mujer rota” es el título de una serie, anterior al visionado de *La puta y la ballena*) y las relaciones de pareja.

La obra cinematográfica, horizonte y síntesis

El proyecto Espectadores/Creadores solicitó a los invitados e invitadas que seleccionaran un filme, vinculado con su trayectoria creativa; el carácter de esta relación es decisión de los creadores. En algunos casos, el filme apuntó al futuro, el horizonte hacia el cual dirigen los creadores su actividad. Esto fue particularmente claro en la elección de *Hacia la maravilla*, por parte del músico, fotógrafo y poeta Esteban Chinchilla, quien encontró en la obra de Malick una serie de cualidades que coinciden con las que él mismo persigue en sus distintas facetas creativas. El filme hace un uso intensivo de la voz en *off*, la cual se expresa con marcado lirismo, dos rasgos que tocaban su condición de poeta. Por otra parte, las imágenes conseguidas por el director de fotografía, Emmanuel Lubezki, fueron destacadas por Chinchilla, quien se posicionó no solamente como espectador, sino como un fotógrafo que aprende del trabajo de un colega. Finalmente, la relación entre el sonido (la citada voz en *off* y la música) y la imagen, se vinculaban, para Chinchilla, con la coexistencia de diferentes modos de expresión en su propio hacer artístico.



Imagen 3. Sesión julio 2018 - Esteban Chichilla

Una relación semejante en la que el horizonte de expectativas, respecto a la creación, determina la selección del filme, fue la propuesta por las cineastas Paz Fábrega e Hilda Hidalgo. En el caso de Fábrega, esta escogió *Las cuatro veces*, obra que conoció desde su gestación, cuando coincidió con el director Michelangelo Frammartino en diferentes talleres de escritura y producción, mientras éste preparaba la mencionada película y ella hacía lo propio con su largometraje *Agua fría de mar* (2010). Los dos filmes, el de Frammartino y el de Fábrega, son representativos de las búsquedas que caracterizan los festivales internacionales: rehúyen la clasificación genérica (no puede afirmarse si *Las cuatro veces* es ficción o documental), exploran el carácter expresivo de los objetos y del silencio (uno de los “protagonistas” es un cabrito; otro es un árbol) y apenas ofrecen una línea narrativa. En cuanto a Hidalgo, su condición de espectadora era semejante a la de Guerrero, en el sentido de que *La niña santa* hacía parte de una investigación, y a las de Fábrega y Chinchilla, pues la película resultaba representativa de un cierto cine, atmosférico y con una narrativa mínima, que es el que le interesa realizar. Su experiencia

como espectadora revelaba entonces sus inquietudes como creadora: un cine sensorial, sin efectismos, pausado, y que aborda además la condición de la mujer, desde una perspectiva para nada complaciente.

Otras invitadas e invitados se presentaron como espectadores que encuentran en una obra fílmica un reflejo de sus propias inquietudes, tanto artísticas como vitales. No como en los casos de Chinchilla o Fábrega, en los que era un horizonte al cual apuntaban en tanto creadores, sino como la síntesis de diferentes búsquedas, generalmente anteriores al visionado de la película. Esta fue la clave propuesta por el coreógrafo Jimmy Ortiz, cuando presentó *Hedwig and the Angry Inch* (2001), la cual vio por primera vez cuando ya contaba con más de dos décadas de trabajo (primero como bailarín, después como coreógrafo). En esta película, adaptación de un musical y dedicado a la identidad sexual, Ortiz encontró una obra que dialogaba con sus inquietudes, no solamente estéticas (la coordinación entre cuerpo y música, el uso del color), sino temáticas pues, según explicó al público a la sesión de *Espectadores/Creadores*, sus creaciones han buscado cuestionar el binarismo que la sociedad impone a los roles sexuales.

La intervención del coreógrafo invitó a recuperar a Mayne, quien señala que el estudio de la condición *espectatorial* involucra un compromiso con modos de ver y contar, oír y escuchar, no solo en términos de cómo los filmes están estructurados, sino de cómo las audiencias se imaginan a sí mismas (Mayne, 32)¹⁷. En el caso de Ortiz, este espectador se imaginó como portador de una misión, que consideró coincidente con la de tesis del filme escogido. Confirmaba así que, como planteó la Escuela de Constanza, el acontecimiento de la recepción se da en el marco de una situación histórica y cultural, que lo determina; o bien, ahora en los términos de Bordwell, que la recepción ocurre según esquemas vinculados al contexto y la experiencia previa. Lo mismo puede decirse de otras intervenciones, como la de Guerrero, cuyas creaciones también pretenden cuestionar la sociedad heteronormativa, o la de Córdoba, a quien *La puta y la ballena* condujo al tratamiento de la condición de la mujer en sus obras.

¹⁷ “[...] not only in terms of how films are structured, but in terms of how audiences imagine themselves”.

La productividad de la visión

Los asistentes a las sesiones de *Espectadores/Creadores* tienen la oportunidad de familiarizarse con los procesos constitutivos de la creación, principalmente la artística. También, de apreciar piezas fílmicas relevantes –algunas consideradas entre las más importantes de todos los tiempos, como *Nosferatu* y *2001: Una odisea del espacio*–. Igualmente, las presentaciones de las creadoras y los creadores invitados dirigieron la mirada hacia las relaciones existentes entre el cine y otras disciplinas artísticas y profesionales, conduciendo la reflexión al rico campo de la interdisciplinariedad. Cualquiera de estos asuntos (los procesos creativos, el abordaje de los filmes o los vínculos interdisciplinarios) merece un abordaje específico; en las anteriores páginas se optó, sin embargo, por un cuarto problema de investigación: la productividad de la recepción, reconocida en un tipo de espectador particular, ese que está familiarizado con los procesos creativos.

Los referentes teóricos del proyecto *Espectadores/Creadores. Encuentros interartísticos en torno a una pantalla* son los estudios cinematográficos contemporáneos que dan cuenta de la agencia del receptor. Según estos, los espectadores son entes activos, sin cuya participación el texto audiovisual no se completa como entidad semiótica. Los rasgos de esta condición *espectatorial* resultan más pronunciados en el caso de los invitados al proyecto, pues se trata de receptores que son también generadores de sentido. Materializaban la dinámica descrita por Jausss respecto a la lectura: el público “no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia” (p. 173). Como fue expuesto, las sesiones de *Espectadores/Creadores* dibujaron tres posicionamientos *espectatoriales*:

1. uno en el que el espectador busca y encuentra en una película, según sus esquemas y prioridades disciplinares, los materiales para sus procesos creativos;
2. otro en el que el filme permite recuperar el espectador pretérito, y en ocasiones poner en perspectiva una trayectoria vital y artística; finalmente
3. uno en el que el espectador encuentra en la obra fílmica una suerte de horizonte aspiracional o síntesis de sus propias inquietudes.

Es posible que otra metodología –distinta a la presente, que se adaptaba a la naturaleza de un proyecto de acción social– permitiría afinar esta tipología del espectador/creador y, a través de este, reconocer mejor las características de la agencia *espectatorial*.

Al dirigir la atención hacia el acontecimiento de la recepción, las sesiones de *Espectadores/Creadores* permitieron reconocer, a través de las experiencias de un conjunto de receptores particulares (los creadores), la pragmática del texto audiovisual. El ver, que siempre ha conducido a un hacer (como lo son el reconocimiento, el seguimiento de una historia o la interpretación), en esta oportunidad llevaba además a una actividad productiva (como ocurrió con la cineasta Velásquez o el poeta Trejos), o entraba en relación con esta (como pasó con la artista visual Córdoba). El horizonte de expectativas, característico de toda recepción de un texto estético, guio las experiencias de espectadores como Chinchilla y Ortiz, quienes encontraban, reflejadas en la película escogida, sus propias búsquedas. En cualquiera de las intervenciones fue posible rastrear la continuidad dialógica entre el texto audiovisual y su receptor, así como la relevancia de su situación histórica. Algunas evidenciaron el dinamismo de la experiencia *espectatorial* y el rol del tiempo en la misma: los cambios en la apreciación de una película (Valverde, al presentar *Vida de un estudiante*), los distintos efectos que esta produce (Trejos, quien escribió un texto con cada nuevo visionado), o el redescubrimiento de las obras fílmicas, motivador a su vez de una revisión del recorrido vital y creativo (Cavallini y Córdoba).

En las sesiones de *Espectadores/Creadores. Encuentros interartísticos en torno a una pantalla*, los creadores invitados y el público se encontraron con la productividad de la visión. Al propiciar este encuentro, este proyecto de acción social coincidió con la apuesta de los estudios contemporáneos que atribuyen al receptor una condición de agente. Es esta una línea de investigación que, pese a su notoriedad en las últimas décadas, ofrece aún muchas vetas por explorar. De ello quiso dar cuenta el presente texto.

Referencias

- Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1998). *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator*. Indiana: Indiana University Press.
- Erll, A.; Nünning, A. (ed.). (2008). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín y Nueva York: De Gruyter.
- Hernández-Santaolalla, V. (2010). De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta. *FRAME*, 6, 196-218.
- Jauss, H. (2013). La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. *La historia de la literatura como provocación* (p. 151-207). Madrid: Gredos.
- Kooijman, J. et al. (ed.) (2008). *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla: La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Gedisa: Barcelona.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. Oxfordshire: Routledge.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Odin, R. (2000). La question du public. Approche sémio-pragmatique. *Réseaux*, 18 (99), 49-72. DOI : 10.3406/reso.2000.2195. Recuperado el 7 de junio de 2016.
- Palacio, M. (1998). La noción de espectador en el cine contemporáneo. En J. Talens & S. Zunzunegui (coord.). *Historia General del Cine. Vol. XII. El cine en la era del audiovisual* (p. 69-100). Madrid: Cátedra.
- Plate, L.; Smelik, A. (2009) *Technologies of Memory in the Arts* (p. 1-12). Nueva York: Palmgrave MacMillan.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. Nueva York & Londres: New York University Press.
- Staiger, J. (2005). *Media Reception Studies*. Nueva York & Londres: New York University Press.
- Tilmans, K. et al. (ed.). (2010) *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe* (p. 11-23). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Trejos, A. (2011). *Cine en los sótanos*. San José: Germinal.

La Revista Umbral es la revista inter y transdisciplinaria sobre temas contemporáneos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Forma parte de la plataforma académica Umbral, auspiciada por la Facultad de Estudios Generales y el Decanato de Estudios Graduados e Investigación. Promueve la reflexión y el diálogo interdisciplinario sobre temas de gran trascendencia, abordando los objetos de estudio desde diversas perspectivas disciplinarias o con enfoques que trasciendan las disciplinas. Por esta razón, es foro y lugar de encuentro de las Ciencias Naturales, las Ciencias Sociales y las Humanidades. Sus números tienen énfasis temáticos, pero publica también artículos sobre temas diversos que tengan un enfoque inter o transdisciplinario. La Revista Umbral aspira a tener un carácter verdaderamente internacional, convocando a académicos e intelectuales de todo el mundo. La Revista Umbral es una publicación arbitrada que cumple con las normas internacionales para las revistas académicas. Está indexada en [Open Journal Systems](#), [Latindex](#) y [REDIB](#).

Disponible en umbral.uprrp.edu

La Revista Umbral de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras está publicada bajo la [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)