

Imágenes que cuentan Costa Rica

Bértold Salas Murillo*



RESUMEN:

El cine costarricense ha experimentado un insólito auge en la primera década del siglo XXI, con el estreno de más de quince largometrajes entre 2001 y 2011. Este artículo repasa los principales temas, imágenes y cosmovisiones presente en estos relatos para mostrar la forma en que estas películas expresan una genuina identidad costarricense.

ABSTRACT:

Costa Rican cinema has experienced an unprecedented boom in the first decade of XXI century. More than fifteen Costa Rican films have been released between 2001 and 2011. This article reviews those fifteen premieres, its subjects, images and arguments to show how these movies express a genuine Costa Rican identity.

Palabras clave: Costa Rica, Cinematografía, Siglo XXI, Identidad, Género, Cine Centroamericano.

Keywords: Costa Rica, Cinematography, 21st Century, Identity, Gender, Central American Cinema.

* Licenciado en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Periodismo, y egresado de las maestrías de Filosofía y de Artes con énfasis en Cinematografía; todo esto, en la Universidad de Costa Rica. En esta misma institución es profesor de Apreciación de Cine en la Escuela de Estudios Generales y de periodismo, en la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva. También ha sido profesor en la Universidad San Judas Tadeo, Universidad Internacionales de las Américas, ULACIT y Universidad Nacional. Como periodista, laboró en el periódico La Nación y en la Oficina de Comunicación de la Universidad Nacional. Correo electrónico: bertold.salas@ucr.ac.cr.

De la escasez de ayer a la abundancia de hoy, así podría resumirse la situación del cine costarricense en la última década. A partir de *El retorno* (1930), de Alberto Francis Bertoni, y hasta *Eulalia* (1987), de Óscar Castillo, en Costa Rica fueron estrenados nueve largometrajes a lo largo del siglo XX. Por el contrario en los primeros años del siglo XXI, a partir de *Asesinato en El Meneo* (2001), han llegado a los cines diecinueve películas.

En términos estrictamente estéticos o formales, la calidad de estos filmes ha sido irregular, como era de esperar en un país pequeño, económicamente modesto y sin una tradición cinematográfica, como es Costa Rica. Sin embargo, independientemente de las condiciones artísticas de estos filmes, lo cierto es que esta cifra da cuenta de un crecimiento exponencial en la producción de los y las cineastas costarricenses, quienes han pasado de producir una película cada década, a tres por año, como ocurrió en los años 2009, 2010 y 2011.

En las siguientes páginas se efectúa un recorrido a través de estos relatos. Tres precisiones respecto a este recorrido: si bien son presentados juicios respecto al lenguaje audiovisual, el examen no es primordialmente formal y no está dedicado a las características en cuanto a realización, guión o fotografía. Por otra parte, aunque el artículo incorpora información sobre el impacto económico y social de los filmes, tampoco trata de explicar las causas de este crecimiento ni reconocer la huella que han dejado estas películas en el público costarricense y en festivales internacionales. Más bien, el análisis es ideológico, es decir, que está dedicado a los temas tratados, las imágenes y representaciones sociales de las que se sirven, las cosmovisiones que finalmente soportan las “diégesis” filmicas.

Este repaso incluye las primeras películas, estrenadas en la primera mitad de la década: la mencionada *Asesinato en El Meneo* (2001), *Password* (2002), de Andrés Heidenreich, *Marasmo* (2003), de Mauricio Mendiola, *Mujeres apasionadas* (2003), de Maureen Jiménez y *Caribe* (2004), de Esteban Ramírez.

Tras una pausa de cuatro años, la verdadera explosión vino en el 2008, con el estreno de largometrajes que también son examinados en el presente artículo: *El camino* (2008), de Ishtar Yasin, *El cielo rojo* (2008), de Miguel Gómez, *El psicópata* (2008), de Luis Mena, *Gestación* (2009), de Esteban

Ramírez, *La región perdida* (2009), de Andrés Heidenreich, *A ojos cerrados* (2009), de Hernán Jiménez, *Donde duerme el horror* (2010), de Ramiro y Adrián García Bogliano, *El sanatorio* (2010), de Miguel Gómez, *Del amor y otros demonios* (2010), de Hilda Hidalgo (a partir del relato de Gabriel García Márquez, coproducción con Colombia), *Agua fría de mar* (2010), de Paz Fábrega, *El último comandante* (2010), de Isabel Martínez y Vicente Ferraz, *Tercer Mundo*, de César Caro Ruiz (coproducción con Bolivia y Chile), *El compromiso* (2011), de Óscar Castillo y *El regreso* (2011), de Hernán Jiménez.

El artículo se suma además a la tímida respuesta que han hecho los académicos costarricenses a estas nuevas producciones artísticas y culturales. En este sentido, la principal investigadora ha sido sin duda María Lourdes Cortés, quien ha publicado libros como *El espejo olvidado*, *La pantalla rota* (sobre cine centroamericano) y *Luz en la pantalla*. A su obra, hay que sumar los trabajos de Amanda Alfaro, quien ha ofrecido un examen del cine centroamericano desde los estudios culturales y el poscolonialismo, y Gabrío Zapelli, quien ha efectuado una revisión de carácter formal a la estructura guionística de algunos de estos largometrajes.

1. La corrupción patria

Entre los cantos que los costarricenses señalan como una suerte de segundo himno nacional, se encuentra el corrido “Tan linda Costa Rica”, del compositor nicaragüense Tino López Guerra (1906-1967) y que tuvo una primera versión muy célebre interpretada por el mexicano Miguel Aceves Mejía (1915-2006). En esta canción, cada verso es un obsequio para la vanidad de los habitantes de Costa Rica, pues elogia sus ciudades y paisajes, la belleza de sus mujeres y la amabilidad de su gente, e incluso el trato preferente que ha recibido por parte de la Virgen María. El segundo largometraje costarricense, *Elvira* (1955), comienza justamente con esta canción en la banda sonora, mientras se suceden las imágenes de una moderna San José, de la pampa guanacasteca y de una hermosa muchacha. Como esta canción, también el cine de ficción se ha preocupado por decir que es ‘tan linda Costa Rica’ y, como explica Cortés, generalmente

ha querido fijar una imagen positiva —al límite de lo turístico— de nuestra realidad. Desde el primer largometraje nacional, *El retorno* (1930), de Albert Francis Bertoni, hasta *Caribe* (2004), de Esteban Ramírez, presentan una imagen embellecida de nuestro país (Cortés, 2008: 22).

Ejemplo de esta exótica Costa Rica es *Asesinato en El Meneo*, que inicia con una secuencia dedicada al baile latinoamericano y sitúa una parte del argumento en un salón de baile. La música y el baile son también señas de la identidad latinoamericana en *Marasmo* y en *El último comandante*, si bien en el segundo caso la aproximación tiene un sabor agridulce.

Esta Costa Rica es linda principalmente por sus paisajes naturales (playas, bosques, montañas) y sus mujeres, y así lo muestran los primeros ejemplos de esta seguidilla de filmes costarricenses: *Asesinato en El Meneo* y *Caribe*. ‘Afea’ esa belleza aquello que viene del exterior, como la compañía bananera en *Caribe*, o los turistas que vienen por adolescentes costarricenses, en *Password*. Respecto a este último filme, destaca Cortés que en el mismo la identidad es construida a partir de una otredad que había llegado a contaminar al país

Este peligro se filtra mediante la tecnología en el campo —como lo hacían los filmes de los primeros años—, por lo que la imagen nacional no se logra “salvar” en el espejo que es el celuloide. Además, el “otro”, ya no solo es el extranjero, también tiene sus entronques locales, tanto en los políticos corruptos como en la gente “bien”, los empresarios, los jóvenes profesionales (Cortés, 2008: 159).

Como en *Password*, esta identidad otrora impoluta y hoy contaminada, ha recibido un ambiguo tratamiento por parte de los relatos cinematográficos: Costa Rica no es siempre el paraíso del cual puede presumirse ni son ángeles sus habitantes. Tanto creadores como público se encuentran en un contexto en el que es evidente una importante descomposición social que viene a ensuciar la muy favorable percepción que tenían los costarricenses de su país. Sin embargo, más allá de cualquier ambigüedad, es parte de casi todos los relatos una ‘afirmación’, y en ocasiones una ‘defensa’, de lo que es Costa Rica. Incluso, en el reciente *El regreso*, las continuas críticas a la desintegración

familiar, la delincuencia y el desorden urbano, concluyen con una feliz resignación pues esta es, finalmente, la patria.

La desmitificación de los discursos respecto a Costa Rica han incluido el paisaje. Los destinos turísticos pueden ser ahora lugar para el hartazgo y el vacío existencial, como en *Agua fría de mar*, o sitios donde se reúnen asaltantes, asesinos a sangre fría y vengativas brujas, como en *Donde duerme el horror*. La Costa Rica que aparece en *El camino*, es la de la selva y los pobres pueblos que atraviesan los nicaragüenses que entran irregularmente al país. La protagonista de *Gestación* vive en una pobre comunidad urbano-marginales, si bien recorre con su novio una capital de ensueño; sin embargo, en *El último comandante*, el protagonista habita esta misma ciudad, pasa frente a sucios y destantalados edificios y duerme en un piojoso hotel en la 'zona roja' de San José.

Este tratamiento, a su manera crítico, comenzó con el primero de los largometrajes del siglo XXI, *Asesinato en El Meneo*, una denuncia de la corrupción de las clases políticas y empresariales latinoamericanas por medio de una caricatura que roza lo grotesco. Según explica Cortés, ninguna otra película costarricense lo hacía desde el premiado cortometraje *La mandrágora* (1977), de Mauricio Mendiola (Cortés, 35).

En *Asesinato en El Meneo* nunca se precisa cuál es el país en el que tiene lugar el argumento; incluso, sobre el escritorio del personaje del exitoso y oscuro empresario se muestra una bandera con una irreconocible combinación de colores, distinta de la costarricense. Sin embargo, más importante que eso es que pone sobre el tapete un tema que ha preocupado especialmente a los costarricenses en las últimas dos décadas: la corrupción de sus clases política y empresarial. Prueba de esta intranquilidad es que distintas formas de corrupción son también parte de los argumentos de *Password*, *Caribe*, *El cielo rojo*, *La región perdida* y, en un escenario y tema colombiano, *Marasmo*. En *Password*, el padre del mejor amigo de Carla, la protagonista, es un acomodado y respetable abogado que es cómplice de la red de comercio sexual que implica a la niña. En *Caribe*, Vicente Vallejo, un respetado biólogo y productor de banano, acepta ser promotor de la explotación petrolera a cambio del dinero que salvará su plantación en quiebra.

En *El cielo rojo*, se hace eco de un caso que conmocionó la opinión pública costarricense: un grupo de muchachos de clase alta violan a una joven y evaden la justicia gracias a que sus familias están vinculadas al gobierno. En el filme —no así en la vida real—, los protagonistas toman la justicia en sus manos y colocan una bomba en el automóvil de un congresista, padre de uno de los violadores. La prensa hace eco del atentado y señala que es una venganza por sus prácticas corruptas. Por supuesto, es una aproximación ingenua a la que podría ser una respuesta a problemas más complejos; así parece reconocerlo el mismo filme, cuando dos muchachos lamentan la delincuencia y se imaginan superhéroes, con el escudo costarricense en el pecho, que amparan a viejitas indefensas y golpean a los asaltantes. Menos ingenuo es *Asesinato en El Meneo*, que hace una doble denuncia de los delitos de cuello blanco: al mismo tiempo que presenta la impunidad de políticos y empresarios corruptos, presenta en la última secuencia el arresto a un indigente que roba para comprar un café.

En la ficción con rasgos documentales que es *La región perdida*, se señala el vínculo del gobierno costarricense de León Cortés (1936-1940) con el nacionalsocialismo alemán, así como el asesinato del doctor Ricardo Moreno Cañas por parte de otro político, uno de sus rivales en las quinielas para la presidencia. En *Marasmo*, la descomposición del tejido social colombiano es representada a través de las relaciones entre la clase económica y narcotraficante y las paramilitares, así como la pérdida de ideales y la corrupción de la guerrilla izquierdista.

Como en *Marasmo*, en *El último comandante* es explicitada la derrota del idealismo político de izquierda, a través de un antiguo líder sandinista que se esconde en San José. Allí, continúa siendo un soñador, pero ahora como un empobrecido instructor de baile. También hay una aproximación a las utopías de la izquierda latinoamericana, veinte años después del final de sus batallas, en *El compromiso*.

El abandono de las utopías de izquierda es correlato de la inmersión de Costa Rica en el mundo globalizado, con nuevas dinámicas sociales, económicas y de comunicación. En *Password*, la protagonista adolescente es ofrecida a un pederasta extranjero, que la ‘compra’ por internet y visita Costa Rica con el propósito de acostarse con ella. El mundo de la economía basada

en los servicios —los *call center*— es mencionado como una fácil pero mala opción para los jóvenes, en *El cielo rojo* y *El regreso*. Los jóvenes hombres de negocios costarricenses se relacionan con inversionistas extranjeros en *A ojos cerrados* y *Agua fría de mar* pero, como señala Cortés, estos encuentros sirven para que sean contrastadas las expectativas económicas con las preocupaciones de naturaleza emocional (Cortés, 2010: 89).

La descomposición de la Costa Rica mostrada en estos filmes es evidente en dos fenómenos, principalmente: la desintegración familiar y la violencia. Hay parejas y familias incomunicadas e hijos sin padres en *Password*, *Caribe*, *El último comandante*, *Del amor y otros demonios*, *El compromiso*. Es probable que el buen suceso de dos películas costarricenses, *A ojos cerrados* y *El regreso*, se deba a que muestran una crisis familiar y una suerte de reconciliación en su seno. En cuanto a la violencia, los personajes sufren asaltos e incluso mueren en *Password*, *Marasmo* (con un argumento situado en Colombia), *Gestación*, *Donde duerme el horror* y *El regreso*.

La combinación de estos dos fenómenos, es decir la violencia en el espacio doméstico, es uno de los más recurrentes y preocupantes asuntos que tratan estos filmes. Las niñas están expuestas al trabajo sexual en *Password* y *El camino*. Y el abuso sexual por parte de un padre es sugerido con tremenda delicadeza en *Agua fría de mar*.

Tanto como el presente, a los cineastas costarricenses les preocupa el futuro del país: la situación de la infancia y la juventud. En *Password*, *El camino*, *Gestación* y *Del amor y otros demonios*, distintos peligros se ciernen sobre estas y marcan el final de su inocencia. En otras películas, se reclama una determinación por parte de los muchachos y muchachas, la cual supone el ingreso al mundo adulto: la definición de una carrera en *El cielo rojo*, y la asunción de la paternidad y la maternidad en *Gestación*.

Es interesante que estos diez años de cine costarricense han dado la oportunidad de observar no solamente filmes en los que los adultos cuentan la vida de los jóvenes, sino desde la perspectiva de esta juventud. “Escrita, vivida y dirigida por Miguel Gómez”, *El cielo rojo* es una imaginativa película de un estudiante de Cinematografía de 25 años, prácticamente amateur, que pretende decirlo todo sobre la juventud costarricense de principios de siglo: el lenguaje como marca de identidad, sus pasiones y expectativas respecto a la

pareja, la familia y la patria, y su más pura cotidianidad. Pacta con el espectador costarricense a través de malas palabras, escenarios reconocibles y un elogio de la música nacional; la misma 'fórmula' será aprovechada posteriormente por *Gestación* y *El regreso* y, por supuesto, por el mismo Gómez en su falso documental y comedia de terror, *El sanatorio*. Sobre *El cielo rojo*, Cortés destaca que "posee un aire joven y las actuaciones de los chicos sobrepasa incluso la de los pocos actores experimentados que colaboran en el filme, que parecen no sentirse cómodos entre la naturalidad y espontaneidad de los jóvenes" (Cortés, 2008: 211).

2. Hacer cine en Costa Rica

Es pertinente apuntar que el estreno de esta seguidilla de largometrajes de ficción después de casi quince años (entre *Eulalia*, en 1987, y *Asesinato en El Meneo*, en el 2001), no es un fenómeno espontáneo. Durante al menos tres décadas, la producción audiovisual costarricense se mantuvo activa en los campos del documental, los cortometrajes de ficción y la publicidad para televisión, principalmente, donde tuvieron su entrenamiento creadores y técnicos. El más remoto origen de este surgimiento es la escuela que fue el Centro de Cine en los años 70 (el alumno más aventajado es Óscar Castillo), y posteriormente el mercado publicitario, donde hicieron sus primeras armas Mauricio Mendiola y la mayoría de los técnicos (fotógrafos, editores). Tampoco hay que desdeñar el impacto a partir de los 90 de escuelas extranjeras, especialmente la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en San Antonio de los Baños, Cuba (donde estudió Hilda Hidalgo, entre otros), y las escuelas costarricenses de Ciencias de la Comunicación Colectiva, en la Universidad de Costa Rica (Esteban Ramírez, y los primeros estudios de Hidalgo y Fábrega), y de Cine y Televisión, en la Veritas (Miguel Gómez) (Cortés, 2010: 86).

Además, en los primeros años 90 fue fundada la Muestra de Cine y Video, que vino a reunir y ha dado a conocer el trabajo de los creadores audiovisuales costarricenses. Prueba de ello es que han participado y triunfado con sus cortometrajes una serie de realizadores que posteriormente dirigieron largometrajes: Hilda Hidalgo (*La pasión de Nuestra Señora*, en 1999), Esteban Ramírez (*Once Rosas*, en 2000), Ishtar Yasin (*Florencia de los ríos hondos y*

los tiburones grandes, en 2000), Hernán Jiménez (*Doble llave y cadena*, en 2005) y Paz Fábrega (*Temporal*, en 2006).

Por supuesto, la presencia de creadores y técnicos es condición necesaria, pero no suficiente, para una industria cinematográfica, o al menos audiovisual. La economía costarricense es modesta y su población escasa, además de que se ha revelado bastante conforme con la oferta estadounidense. Estas circunstancias fueron y aún son obstáculos para la rentabilidad de los largometrajes nacionales. Frente a esto, los cineastas costarricenses han optado por dos tipos de respuestas: relatos que pretenden la inserción al mercado internacional por medio de coproducciones, convenios o la participación de actores y actrices extranjeros, como en *Asesinato en El Meneo*, *Mujeres apasionadas*, *Marasmo*, *Caribe*, *Del amor y otros demonios*, *El último comandante* y *Tercer mundo*. Generalmente, estos filmes están desprovistos de 'marcas' respecto a su nacionalidad, e incluso se sitúan en contextos distintos a Costa Rica, como *Marasmo*, o las coproducciones *Del amor y otros demonios* y *Tercer mundo*. La otra respuesta son las producciones de bajo presupuesto que apuestan a recuperar la inversión en el reducido público costarricense: *El cielo rojo* y *El sanatorio*, de Miguel Gómez, *A ojos cerrados* y *El regreso*, de Hernán Jiménez y, en alguna medida, *Gestación*, de Esteban Ramírez.

En sus estudios sobre el cine costarricense y centroamericano, Cortés cita algunas cifras respecto a la recepción de los filmes costarricenses. Como bien apunta, en un cine más que modesto en cuanto a sus recursos, *Asesinato en El Meneo* fue una verdadera superproducción pues tuvo un costo de \$650 mil (Cortés, 2008: 136); finalmente, llevó a las salas de cine la cifra nada despreciable de 75 mil espectadores (Cortés, 2008: 148). Esta cifra es superior a otras producciones costarricenses: *Password* fue vista por 16 mil personas (Cortés, 2008: 153), *Marasmo* tuvo 10 mil espectadores (Cortés, 2008: 179) y *Caribe*, 60 mil y fue exhibida en México (Cortés, 2008: 185). Según información aparecida en la prensa, *Gestación* superó los 100 mil espectadores después de cuatro semanas en cartelera (*La Nación*, 14-11-2009), y *El regreso* tuvo a 12 mil espectadores tan solo en su primer fin de semana (*La Nación*, 5-9-2011) y se mantuvo por seis.

Además de la taquilla, algunas producciones costarricenses se han sostenido a partir de los patrocinios. La escasa sutileza con que determinadas marcas comerciales son incorporadas a las narraciones ha sido criticada en filmes como *Asesinato en El Meneo* (Cortés, 2008: 138). Es interesante como, por el contrario, en *El último comandante* hay una alusión directa a una transnacional de comida rápida, pero esta no es promocional sino que, por el contrario, es signo del abandono de la tradición, pues el restaurante llega a ocupar el lugar del salón de baile.

Las producciones costarricenses han recibido no solamente una contradictoria respuesta del público: también ha sido irregular la recepción por parte de la crítica y los medios de comunicación. Cortés ha señalado esta incompreensión: tremendamente melodramática, las representaciones de género en *Mujeres apasionadas* suscitaron una de las más agrias polémicas en el cine costarricense reciente, que incluyeron hirientes artículos, derechos de respuesta y demandas (Cortés, 2008: 161). *Marasmo*, una película de técnica impecable, “fue criticada por no abordar una problemática nacional, y por usar actores costarricenses con acento ‘colombiano’” (Cortés, 2010: 88).

Son pocas las películas costarricenses que han recibido buenos comentarios por parte de los comentaristas especializados: *Caribe*, *A ojos cerrados*, *El regreso*. Unas han recibido agris dulces comentarios, como *Password*, *El camino*, *El cielo rojo* o *Gestación*, y otras han sido simplemente destrozadas por la crítica, como *Asesinato en El Meneo*, *Marasmo*, *Mujeres apasionadas* y *El psicópata*. Los cineastas costarricenses han lamentado esta actitud. Unas palabras al respecto, como crítico de cine y como periodista con cierta especialización en la temática cultural: la honestidad del crítico a la hora de expresarse y valorar un filme es una condición indispensable, y éste no debe elogiar o pasar por alto problemas formales por simple chovinismo. Sin embargo, lo cierto es que el nivel de la crítica de cine en Costa Rica es bastante pobre, y algunos de los más conocidos comentaristas olvidan su papel formador y prefieren las ocurrencias verbales o el más simple impresionismo, a una evaluación profunda de los relatos fílmicos. Pero la crítica cinematográfica no es un asunto que los productores deban dedicar energía: una reseña tiene menos impacto en el público que una generosa cobertura por parte de los medios informativos, en el caso costarricense —y es que buena o mala, una

película centroamericana es noticia—, o la participación y el triunfo en festivales, en el ámbito internacional. Es el caso de *El camino*, un filme visto por muy pocos costarricenses pero que es el más premiado de la historia costarricense, con presencia en los festivales de Cannes y Berlín (Cortés, 2008: 199).

3. Búsquedas formales

Para concluir, hay que destacar la variedad en cuanto a búsquedas formales, y especialmente en experiencias genéricas, en estos largometrajes estrenados a partir del 2001. Esto es signo de la curiosidad e inquietud de los realizadores, así como de su afán de llegar a diversos públicos.

Por ejemplo la primera de estas películas, *Asesinato en El Meneo*, combinaba la sátira con la denuncia política y el relato policial, con algunas referencias a las artes plásticas posmodernas y a los universos literario y cinéfilo. En la última secuencia, rompía la cuarta pared cuando uno de los protagonistas, el detective Sánchez, decía que “*El ojo nunca duerme*” —*El ojo* era el nombre de su agencia—, mientras veía directo a la cámara y así, hacia el público.

Algunos recursos que son usuales en el cine estadounidense y europeo, pero relativamente extraños en el cine latinoamericano, se encuentran entre las propuestas de algunos de estos filmes. En *Marasmo*, hay bien logradas secuencias de acción, como también lo está el suspenso en *Password* y, en alguna medida, en *Donde duerme el horror*. Este último filme es de terror, como también lo es *El sanatorio*, si bien de una forma desacralizadora del género pues también es cómica. Y aunque es un relato policial e histórico, también hay terror en *La región perdida*.

En *Asesinato en El Meneo*, la realidad y la ficción se entremezclan cuando el periodista se interpreta a sí mismo (Cortés, 2008: 148). Esta misma operación, que sintoniza con la cotidianidad de los espectadores costarricenses y además garantiza la buena disposición de la prensa para con las producciones, se repite en *Gestación*, en *A ojos cerrados* y en *Donde duerme el horror*.

Dentro de este reducido número de filmes, tres son una suerte de juego entre la realidad y la ficción. *El sanatorio* es un falso documental, es decir que

presenta la ficción con recursos del documental, y *La región perdida* y *El psicópata*, recrean con muchas libertades una serie de eventos reales.

En *La región perdida* y en *El compromiso*, la realización de un documental o una película es parte de la misma narración, generando una suerte de “*mise-en-abîme*” o puesta en abismo en el que se entremezclan distintos niveles de realidad. La experimentación puramente audiovisual destaca especialmente en la fresca propuesta de *El cielo rojo*, con movimientos de cámara apurados e incluso irreverentes, nerviosos “travelling” y juego con el color.

El principal problema del cine costarricense es aún el guión, es decir, la elaboración de la historia y de la estructura que la soporta. Algunas de las películas más acabadas lo son porque recurren a un guión sin riesgo, e incluso sin originalidad, como *Marasmo* y *Gestación*, e incluso entonces resultan deficitarios en la resolución de los conflictos dramáticos que proponen. Películas como *A ojos cerrados* y *El regreso* parten de interesantes premisas y construyen entrañables personajes, pero el esqueleto narrativo es más que endeble. Otros pecan por sus guiones pretensivos, es decir que fijan metas que finalmente no alcanzan, como *La región perdida* y *El compromiso*.

Al menos tres largometrajes han escogido una narración pausada, intimista, incluso hermética, y ajena a la narración convencional. Dentro de estos parámetros, son filmes de singular valor. Curiosamente, las tres son obras de mujeres cineastas: *El camino*, de Ishtar Yasin, *Del amor y otros demonios*, de Hilda Hidalgo y *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega. Cortés dice respecto a las dos primeras:

“Con una estética impecable, Hidalgo no cae en la tentación “gabiana” de los estereotipos y el filme es intimista. Centra su atención en la niña que ha sido mordida por un perro rabioso, y su posterior enamoramiento del cura que intenta salvarla. Se le ha criticado su tempo, que al igual que el de *El camino* (2008), de Ishtar Yasin, es lento. Pero esta es una opción estética y no un error. El problema es que estamos acostumbrados a la acción hollywoodense.” (Cortés, 2010: 89).

En estos tres filmes hay una búsqueda que es estética y existencial, principalmente de lo femenino, aunque en contextos muy distintos: una niña nicaragüense en *El camino*, una adolescente en la Cartagena del siglo XVIII en

Del amor y otros demonios y una joven profesional insatisfecha y una niña abusada, en *Agua fría de mar*. En *Del amor y otros demonios*, el ritmo intimista evade el folclorismo o la superficialidad que ha sido característico de las adaptaciones de García Márquez. Es la más 'personal' de las películas a partir de un texto de García Márquez: personal en tanto revela a la creadora cinematográfica, que se ha apropiado de la historia, no al escritor del texto original.

Uno de los filmes más exitosos de todos los tiempos, *Jurassic Park* (Parque Jurásico, 1993), de Steven Spielberg, presentaba a una costeña ciudad de San José, colmada de arenas y matas de plátano. Los costarricenses aceptaron resignados esa imagen completamente ajena a la realidad geográfica, pues no contaban con relatos que se le opusieran. Estos han aparecido en la primera década del siglo XXI, con una irregular calidad formal y técnica, una serie de temas recurrentes, un sistema de producción que avanza a la consolidación y cierta audacia conceptual. Imágenes y sonidos que cuentan Costa Rica.

Bibliografía

- Abarca, L. D. (et al.) (2007). *Bibliografía de cine costarricense*. San José: s.n.
- Alfaro, A. (2008). *Representaciones contemporáneas de la marginalidad, guerra, desastres sociales y migración en el cine centroamericano (1997-2007)*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Producción Audiovisual. Universidad de Costa Rica.
- Alfaro, A. (2008). "La producción cultural en Centroamérica: el caso del cine", en *Anuario de Estudios Centroamericanos*. Universidad de Costa Rica, N° 33-34.
- Cortes, M. L. (2002). *El espejo imposible*. San José: Farben.
- _____ (2005). *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Madrid: Taurus.
- _____ (2008). *Luz en la pantalla. Cine, video y animación en Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul.
- _____. (2010) "El inesperado auge del cine centroamericano", en *Escena*, 33 (67). Universidad de Costa Rica.

Marranghello, D. (1988). *El cine en Costa Rica: 1903-1920*. San José: D. Marranghello.

Sánchez, A. (2009) “100.000 personas han visto *Gestación*” en *La Nación*, 14 de noviembre de 2009.

Vado, M. (2011). “Más de 12 mil vieron *El Regreso* en su primer fin de semana”, en *La Nación*, 5 de setiembre de 2011.