

La referencialidad a la Nación en la cinematografía costarricense del siglo XXI. Apreciaciones críticas

Carolina Sanabria

Recibido: 27/02/12

Aprobado: 20/03/12

Resumen

El presente trabajo se aboca a realizar un análisis crítico de una muestra representativa –que implica el reconocimiento de una selección previa– de algunos largometrajes costarricenses –los que se inscriben dentro del foco de interés respectivo– con su eventual crítica. Si bien hay una investigación histórica, el énfasis recae en aquellos producidos en la última década y unidos por un mismo hilo: la presencia de la nacionalidad (problematizada o idealizada) –como corresponde a un lenguaje narrativo emergente– en torno a una ciudad que se asume como espacio y como tema enfrentado a una ruralidad planteada como idílica.

Abstract

The Referentiality of the Nation in the Costa Rican Film Making of the XXI Century. Critical Appreciations

This article makes a critical analysis which implies the acknowledgment of a previous selection of some Costa Rican feature films. The emphasis relapses on those produced in the last decade with a problematical or idealized nationality. It responds to an emergent narrative language in a city which is considered a space confronting an idyllic rurality.

No es extraño darse cuenta de que la etapa actual del cine costarricense vive –al menos de cara a la exhibición– hasta ahora su mejor momento, entendiendo por tal el andamiaje de continuidad, tendencias, premios y distribución (Cortés, 2011). El panorama se conjunta con una clara efervescencia en la producción –con el doble de filmes sólo en esta primera década que en todo el siglo anterior–, la integración del país desde 2005 en la CAACI (Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica), el decreto del

sector como de interés nacional, la profesionalización en áreas de cine, televisión y animación, cuyo público asiste en masa a consumir las películas de directores costarricenses. Mejor escenario, en principio, no podía preverse, lo cual ha de invitar a reflexiones de lo producido hasta el momento.

Normalmente en las prácticas artísticas –pintura, literatura– donde suele emerger un nuevo género se procede a una recuperación de lo nacional como tema. A ese respecto, sigue siendo memorable la po-

Carolina Sanabria. La referencialidad a la Nación en la cinematografía costarricense del siglo XXI. Apreciaciones críticas. *Revista Comunicación*, 2011. Año 32 / vol. 20, No. 2. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 18-31. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

PALABRAS CLAVE:

Cine, literatura, nacionalidad, economía, imagen

KEY WORDS:

Movies, literature, nationality, economy, image





lémica epistolar de 1894, cuando los escritores Carlos Gagini y Ricardo Fernández Guardia se enfrascaron en lo que para Quesada fue la primera discusión teórica importante sobre la literatura nacional (1995: 97) que dio lugar a otras respuestas sobre la pertinencia de elementos *costarricenses* en la literatura. Una ilación semejante podría ser susceptible de extrapolarse, en el momento actual de auge de un nuevo lenguaje artístico en el país (Cortés 2010): el audiovisual.

Resulta entonces llamativo que desde sus orígenes, a poco menos de cien años de *El retorno* (1930) de A. F. Bertoni, se mantengan o replanteen temas que sigan girando de manera insistente, casi obsesiva, alrededor de la idea de Nación: “El filme es una consolidación de los valores nacionalistas de finales del siglo XIX y buena parte del siglo XX: el campo como lugar de la tradición, espacio protegido y sano, frente a los peligros de la ciudad, repleta de influencias extranjeras” (Cortés, 2011). A partir de ahí el lenguaje cinematográfico se sumaba a posicionarse en torno a la representación entre la movida ciudad y la plácida ruralidad. Con el correr de los años, esta dicotomía ha sido trabajada y es significativa en la década de los ochentas, cuando se estrenaron y promocionaron *La segua* (1984) de Antonio Yglesias, *Los secretos de Isolina* (1986) de Miguel Salguero y *Eulalia* (1987) de Óscar Castillo. Se trataba de largometrajes que planteaban una remisión al campo visualizado como espacio idílico, de manera semejante a lo concebido por Magón en sus cuentos, donde la autorreferencialidad a la Nación se construye a partir de distintos reclamos.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTORREFERENCIA

Las estrategias a partir de las cuales se construye un sentido de la nacionalidad en el nuevo lenguaje de construcción fílmica costarricense varían de acuerdo con distintos niveles, desde aquellos que apelan una mayor “intelectualidad” (la literatura) o vertiente popular (la folclorística a partir de la cual también se articula esa identificación), pasando por los meramente visuales (la construcción turística o la estilización paisajística), hasta culminar en reclamos de tipo más popular (la demanda a la identificación con el público, el habla local) al reconocimiento urbano.

Las adaptaciones literarias nacionales

Llama poderosamente la atención, en un balance global de las producciones costarricenses, que largometrajes recientes hayan incorporado, en este período de efervescencia creativa, productos con manejo de recursos y temas –propios y originales–, lo mismo que había sucedido en la otra estructuración narrativa: la literatura, como lo recoge Quesada en el auge de la literatura costarricense que se remonta a 1890-1910, el período inaugurador del nacionalismo (1995: 93). Hay una correspondencia entre ambos momentos separados por un siglo donde la novedad del lenguaje expresivo da pie a esta nueva etapa de producción.

Parte significativa de los materiales audiovisuales que se han venido filmando proviene de adaptaciones de obras que la crítica y la legitimidad han oficializado como canónicas. Es sintomático que desde finales de

los años setentas el canal estatal se interesara por una promoción cultural complementaria a las políticas educativas de la literatura en el campo audiovisual, como se hizo, desde diferentes formatos y tipos, con *Marcos Ramírez* (1978), *Esquelintan* (1983), *El monumento* (s.f.), *¿Quiere usted quedarse a comer?* (hacia 1984), *Juan Varela* (1985), *El moto* (1998) y *Magdalena* (1999), por no decir los cuentos de Salazar Herrera. Esta producción de adaptaciones literarias nacionales venía a responder, de acuerdo con Cortés, con la política del reforzamiento visual de la educación secundaria en el país (2002: 308).

En ese sentido, uno de los más claros antecedentes en este panorama de irrupción audiovisual proviene de *La segua* (1984), un ambicioso proyecto de Antonio Yglesias que reunía a muchos de los mejores actores teatrales del momento con un guión basado en una pieza de uno de los dramaturgos nacionales contemporáneos más destacados, Alberto Cañas. La legitimación del texto escrito, en estos casos, deriva de la presunción implícita de la educación como proyecto nacional a partir de acaso la más conocida (aunque no exclusivamente local, como ocurre con casi todo) de sus fuentes de tradición oral: las leyendas rurales, con las que la literatura oficial llega a establecer, en ese afán de búsqueda nacionalista de especificidades, una relación simbiótica. La ubicación de la acción viene a ser un eje básico que permite dar cuenta de elaboraciones de sentido de manera paralela a la determinación de las trazas de identidad nacional. En antecedentes como *La Negrita. El milagro de Nuestra Señora de los Ángeles* (1985) de Richard Iñiguez, el paisaje se construía para ser promovido ante los ojos del Otro extranjero, desde una mirada exótica¹.

Sin embargo, conforme se consolida el desarrollo del medio, el fenómeno de adaptaciones de obras literarias nacionales que en los filmes del milenio siguiente decrece. Se trataba de una necesidad de apelar al canon literario –con base, eso sí, en el presupuesto limitante de la función subsidiaria de la imagen ante la literatura– a fin de amparar las cinematografías emergentes, de manera equivalente a como surge el cine al amparo de la letra, con las adaptaciones del *Fausto* de Goethe por Méliès en 1897 o de que a principios de siglo llega ocasionalmente a echar mano “de los temas literarios o históricos, cuya popularidad o renombre facilitaban su difusión” (Gubern, 2000: 81-82).

En este panorama descuellan esfuerzos importantes como el de adaptaciones literarias no limitadas por la narrativa nacional como camisa de fuerza. La promocionada película *Del amor y otros demonios* (2009), *opera prima* de la directora Hilda Hidalgo, reforzó su valor de adaptación de la obra homónima de un escritor consagrado, Gabriel García Márquez, resaltando incluso su autoría en el mismo afiche promocional. El filme, que contó con la contratación de prestigiosos actores internacionales –sobre todo los de reparto, como Jordi Dauder,

Joaquín Climent, Margarita Rosa de Francisco y Damián Alcázar–, falló en el delegar el peso del papel protagónico en una actriz no tanto sin experiencia como sin expresividad. Aunque sin duda, el problema más evidente era atribuible al ritmo de la narración –en su momento señalado por González-Vega (2010)²–, habida cuenta de que su morosidad no estaba reñida con el manejo del suspenso, ni tampoco el hecho de ostentar una factura y una narración distinta de los cines hegemónicos venía automáticamente a ser una garantía de su calidad. En lo que respecta a adaptaciones de textos literarios internacionales, lo mismo se puede decir de un filme menos ambicioso, de menor acabado técnico –en especial el sonido–, *Donde duerme el horror* (2010), encargado a los hermanos argentinos Adrián y Ramiro García. En este caso se toman como punto de partida dos autores importantes de lengua inglesa, a saber, W.W. Jacobs con “La pata de mono” y Joseph Conrad con “La posada de las dos brujas”. Aun así, como bien se reprodujo en la crítica, el mayor problema de la película en cuestión provino de un guión en extremo forzado –“sin coherencia interna” (Venegas, 2010)– que reunía dos historias distintas en personajes y conflictos, unificadas sólo por el entorno –ni siquiera el espacio–, con una trasnochada apelación corporal y una atmósfera pretendidamente de terror que se articulaban desde un basto montaje paralelo. Lo destacable de dos filmes de tan disímiles calidades como *Del amor y otros demonios* y *Donde duerme el horror* es que, en los albores de un hervor de producción audiovisual, los cánones tradicionales de prestigio literario amplían sus fronteras a otras adaptaciones que superen la categoría de nacionales.

Aun así, en 2004 Esteban Ramírez estrena su ópera prima *Caribe*, a partir de un autor legitimado institucionalmente, Carlos Salazar Herrera –casi con toda probabilidad, el narrador más visual de la literatura costarricense– pero de un relato de menor difusión que los de *Cuentos de angustias y paisajes*. Se trataba del cuento “El solitario”, cuya adaptación corrió a cargo de la destacada escritora costarricense Ana Istarú, si bien su resultado fue incongruente para las expectativas y la inversión. Aunque el filme destaca la fotografía y componentes de organización de la puesta en escena, reviste al mismo tiempo debilidades notables a nivel de personajes. En ese sentido sin duda la mayor insuficiencia reside en la construcción guionística. La anécdota de tensión a partir de la conflictiva relación pasional de los tres personajes del relato original queda prácticamente devaluada. Su debilitamiento responde a la no menos pasional y hasta polarizada (actualizada) denuncia político-ecológica (petrolera, acorde con la presencia creciente de las compañías extranjeras en Puerto Limón). Desde una débil integración que no se materializa en su cohesión narrativa, a pesar del amparo de los mencionados referentes literarios de peso, el guión incorpora alternadamente y sin mayor consistencia la lucha local con la trama íntima. En cualquier caso, la lite-

ratura no es la única forma de establecer el vínculo con la Nación, pues el marco donde se desarrolla la acción, la zona costera, con sus espléndidos paisajes de la costa desde una cuidada iluminación y fotografía, también refuerza la presencia local en la construcción identitaria.

La imagen turística

Es difícil determinar el público que visionará las películas, pero en los últimos años, algunas producciones como *A ojos cerrados* (2010) y *Agua fría de mar* (2011), las *opera prima* de Hernán Jiménez y Paz Fábrega respectivamente, incluyen esa mostración de parajes rurales identificados con el concepto de país. La primera se retransmitió por televisión un año después, como parte de la estrategia probable de promoción indirecta de *El regreso*, que el mismo director llegaría a estrenar pocos meses después.

Tanto *A ojos cerrados* como *Agua fría de mar* resultan próximas no sólo en cuanto a la cercanía de su producción, sino porque comparten cierto intimismo –artificial, por lo demás–, ritmo pausado, escaso diálogo y una mirada contemplativa de la cámara como narración predominantemente omnisciente –en especial los prolongados planos generales de paisajes son puntos de confluencia, cuyo detenimiento pretende suscitar la admiración por lo fotografiado, esto es, el paisaje natural, identificado como nacional–. La reelaboración de la estampa turística natural venía a marchar acorde con las posibilidades del desarrollo técnico manifiesto en la texturización de la imagen, facilitado por el discurso publicitario que le ha permitido al país su proyección a nivel mundial. Por un lado, es un giro que reviste la aplicación de técnicas especializadas que descuellan por el cuidado esmerado y hasta puntilloso en la formalidad –la fotografía de una locación que sigue siendo rural–; y por otro, la proyección como destino natural consonante con la imagen turística (posfordista) que desde los años 60 y 70 ha asentado la actividad como una de las principales fuentes de ingreso del país (Fürst en Fürst y Hein, 2002).

En el filme de Paz Fábrega, el emplazamiento caribeño de la segunda parte se muestra como válvula de escape que permite reconciliar al abuelo Gabriel con su nieta Delia. La iluminación y colorido en su afán de transmitir la vitalidad, desde una impecable factura plástica, contrastan con las tinieblas –menos logradas– de la pérdida familiar a nivel interno. Su valor proviene de la oposición entre ese mundo tropical, natural, en suma, idealizado –tan distinto de la realidad que hace de la zona caribeña la económicamente más castigada de todas las provincias– que se enfrenta con el agobio y la presión laboral retratados de la ciudad, una vez más dotada de connotaciones negativas. En efecto, la urbe se retrata como un importantísimo centro financiero donde se ejecutan decisivos movimientos de bolsa. La –de nuevo– debilitada elaboración guionística se evidencia con la construcción

del protagonista masculino, cuya crisis daba pie a su encierro e incomunicación, lo que egoístamente dejaba a su nieta abrumada por partida doble (por el luto y la presión laboral) y al espectador en el desconcierto. Desde luego la reacción del personaje no dejaba de concernir al público porque, en la representación dramatizada, la emoción del duelo –como paralización, suspensión– implica asimismo su escaso, casi nulo desarrollo como personaje –plano, estancado de principio a fin–, que se aúna a su deficiencia interpretativa. De igual manera que con *Agua fría de mar*, las intenciones intimistas se confunden con abundancia de silencios, con exceso de laconismo, lo que deriva en una construcción débil, poco delineada de personajes. Lo que enmarca esa oscilación entre dos mundos es, al igual que en el último filme de Jiménez⁴, el valor altamente idealizado de la familia –atípica, por lo demás⁵–, aunque actúa también como otro componente de tensión que ejerce en contra de sí misma, pues se cobra el trabajo (y futuro profesional) de una joven recién insertada en el mercado laboral.

En el mismo *Caribe* –cuyo cambio radical en el título prioriza el interés hacia una locación con connotaciones turísticas– también sobresalía un parecido tratamiento artístico de la imagen en el cine nacional. Ello venía a reforzarse por el hecho de que los protagonistas eran extranjeros –actores de renombre internacional, como el cubano Jorge Perugorría y algo menor como la española Cuca Escribano y la mexicana Maya Zapata– afincados, según el guión, en la zona. Se trataba, eso sí, de extranjeros benévolo, porque el filme de Ramírez introducía la injerencia de otros foráneos (construidos llanamente desde la oposición utilitaria, mercantilista, al personaje protagónico) que pretendían explotar con fines comerciales la riqueza natural del país. Este enfoque polarizante conduce a la reafirmación del sentido nacionalista –que además se une a cierto tono ecologista tan en boga en los últimos tiempos– a partir del antiimperialismo que recuerda al enarbolado por las novelas de tesis de Carlos Gagini en los orígenes del medio de expresión literario.

Un poco menos polarizada se trataban los cambios en la tenencia de la tierra a favor de inversores extranjeros en *Agua fría de mar*, como tema casi marginal⁶. Si bien a nivel formal su posición tiene cierta afinidad que eventualmente podría evocar el tono de Michelangelo Antonioni, el proyecto nacional se frustra. El conflicto general en la filmografía del director italiano giraba, de manera simplificada, en torno a la incomunicación, que Fábrega focaliza primordialmente en los personajes femeninos: Mariana, una joven meseteña próxima a casarse que ve el desmoronamiento de su estabilidad emocional durante las vacaciones a raíz de su encuentro con Karina, una niña de siete años la cual presuntamente sufre abusos familiares. Lo mismo que los cuestionamientos existencialistas que Antonioni elaboraba desde la visión burguesa de sus personajes femeninos, desorientados en medio de



la vastedad espacial⁷ en alguna ocasión con ribetes turísticos, aquí se relocalizan en Bahía Ballena, donde el paisaje (cuya realidad ontológica por cierto que no se problematiza) adquiere significaciones majestuosas, casi sublimes, al mismo tiempo que inquietantes. La ruralidad, entonces, combina el tono de idealización de lo sublime con lo insondable, para adquirir matices casi amenazadores. Sin demérito de las intenciones en la producción de un tipo de cine alternativo al hegemónico, a Fábrega le ocurre algo semejante que a Jiménez: el intimismo no se desarrolla, permanece a nivel semejante a la pose, de una expresividad por enigmática equivalente a la imagen paisajística, sin llegar a plantear más que ligeramente el conflicto del personaje principal, de modo que la crisis de Mariana a raíz del encuentro con la niña no queda bien comprendida –y menos aún su resolución⁸. El problema de este tipo de filmes es la separación entre texto e imagen y texto: al no desenvolverse con suficiencia la estructura narrativa, pivotan sobre el uso de recursos distintos como la toma detenida, interminable sobre el paisaje –más claro en *Agua fría de mar*–, y discurren bajo pretenciosos calificativos de intimismo, que tampoco redundan en su necesaria calidad.

El reclamo urbano y juvenil

Otra de las formas de establecer relaciones con un sentido ligado con la nacionalidad reside en la apelación al público juvenil que, como es evidente, es el que suele consumir filmes. *El cielo rojo* (2008) de Miguel Gómez, que resultó un éxito comercial en la taquilla nacional

–“sin publicidad y exhibida en una sola sala, estuvo diez semanas en cartelera” (Cortés, 2010: 90)– y rezuma tintes autobiográficos enunciados desde la presentación de créditos, parece que pretende abordar el problema de la búsqueda existencial de jóvenes recién graduados de los estudios secundarios, teóricamente en crisis ante la madurez con que se suele relacionar la magnificada toma de decisión de elegir carrera universitaria. No obstante, esta posible intención queda opacada ante la abrumadora utilización de las formas expresivas –léxico, giros, acento– típicamente populares de la juventud de estrato medio de la zona urbana, probable reclamo de *identificación* con el público asistente, sin que ello pretenda abordar un cuestionamiento sobre el carácter artístico que debería primar.

Una estrategia también de reclamo, aunque mucho más sutil, podría pensarse en *Gestación* (2009) de Esteban Ramírez, con la referencia a puntos identificables donde el público costarricense del nuevo milenio tuviera la opción de encontrar un reflejo que funcionara de asidero a partir de puntos específicos de la zona urbana –el parque de la Sabana, el colegio de Señoritas, la Catedral Metropolitana...–. Tampoco se está ante una estrategia nueva, y menos aún tratándose de una urbe tan pequeña, algo que también se apreciaba en la década de los 80 con *Eulalia*, que fotografiaba –de manera *kitsch*, efecto acaso de la distancia por el tiempo– el Parque Morazán o lugares de recreo de tipo popular como el balneario Ojo de Agua en contraste con otros más aiosos como el complejo turístico Condovac (asociados con las opciones



de pareja)... Este procedimiento de contraposición, tan usual en la construcción narrativa, había sido contemplado también en los orígenes mismos del cine de ficción costarricense en 1930, cuando Bertoni incorporara imágenes de la Avenida Central, el Parque Bolívar y el Teatro Nacional. Pero a diferencia del filme de Castillo, *Gestación* tiene especial cuidado con la composición, cromatización e iluminación de los planos generales, panorámicos, magníficamente logrados. La película logra una estilización urbana a través de unas tomas que intercalan la narración melodramática con emplazamientos de lugares reconocibles y paradigmáticos de una límpida capital. Tal vehemente apropiación de San José hizo que, no sin acierto, su *gaffer* Walter Conejo, en una semblanza inédita, planteara que la huella citadina como el sello de Ramírez⁹, aunque los planos generales revelan una ciudad que podría suscitar el extrañamiento que origina lo propio vuelto como desconocido.

La capital era el marco donde se desarrollaba el conflicto, por lo demás, bastante cotidiano, a saber, una situación de embarazo adolescente de una pareja de estudiantes colegiales, Jessie y Teo, desde su encuentro por primera vez hasta su separación tras el nacimiento del hijo. El contexto reactualizaba las distancias socioeconómicas, tan sólo visibles por su lugar de residencia, pues las disparidades quedaban matizadas por la homogeneidad en el consumo, el vestuario, los sitios frecuentados (el *mall* San Pedro, donde se conocen), el mismo y particular modo de expresión. Precisamente el hecho de que este tema haya sido motivo de ficcionalización –a partir de un suceso verídico, como lo destaca el mismo filme– y tenido tan buena aceptación a nivel de audiencias, es revelador de las preocupaciones (amén de la ideología) de un lugar que sigue funcionando desde una óptica provinciana¹⁰. Prima el mensaje didáctico dirigido al nicho adolescente colegial –el uso de medios de protección–

en un entorno donde el inicio de la actividad sexual se ha ampliado a esa franja de población, con ausencia de guías instructivas formales. En consonancia con este interés, *Gestación* se asienta en una óptica conservadora (aunque sin llegar al extremo de proponer el matrimonio como opción), en el que la interrupción involuntaria del proceso de gravidez es una de las primeras posibilidades explícitamente descartadas desde una parcial y no justificada posición personal del personaje femenino. La historia refuerza el propósito educativo del filme, al igual que la *opera prima* de Andrés Heidenreich, *Password. Una mirada en la oscuridad* (2003), como llamada de alerta a la prostitución infantil a través de internet, hacia públicos meta muy definidos que llevan a implementar ciclos de exhibición en institutos educativos en zonas de alto riesgo (Cortés, 2005: 526). En ambos casos se está ante una construcción artística subsidiaria donde dominan factores extracinematográficos (ya no la literatura ni la postal, sino la denuncia), esto es, donde la realidad se revela por encima del arte.

Lo significativo, en todo caso, tanto de *El cielo rojo* como de *Gestación* es la comercialmente renovadora propuesta de la problemática de la identidad nacional, expuesta desde las inquietudes, problemas e intereses de una juventud que cada vez más prolonga su postadolescencia desde un marco que contiene un abandono absoluto a cualquier remisión campestre y parcialmente de profesionalismo.

LA CINEMATOGRAFÍA MENDICANTE

Con independencia del elevado costo de producción, que por lo común se solventa de manera parcial por empresas que exigen a cambio la visibilización de sus marcas, en el mundo cinematográfico hay empeños persona-

les que ocasionalmente dan pie a un listado de anécdotas recurrentes. De ahí que un filme en los márgenes de lo artesanal como *El cielo rojo* se haya servido de la pobreza de su inversión –\$35.000 sólo en una producción cuyo total oscila entre los \$60.000 y 70.000, contrastante con los \$150.000 de *Gestación*¹¹ y desproporcionada en relación con los dos millones de *Del amor y otros demonios*— como reclamo en su fase de promoción. La película de Gómez se promovió a partir de una apelación de apoyo al cine patrio en virtud de su carencia financiera —una puesta a prueba de la solidaridad nacional— más que de su eventual calidad. Esta limitación, paralela al menguado presupuesto, sugiere que, a pesar de la democratización en el abaratamiento de posibilidades de técnicas de filmación, se trata de una forma de narración que sigue resultando onerosa y, lo mismo que la literatura de inicios de siglo, elitista. Sigue siendo un medio limitado al ejercicio de una minoría: la de quienes cuentan con el tiempo suficiente como para dedicarse a desarrollar este tipo de productos, de manera semejante a la primera década del siglo XXI, con jóvenes entusiastas sin aún responsabilidades económicas y profesionales bajo el amparo de una adolescencia que se pregona (Rodríguez Mata, 2010) y se amplía a la insuficiencia de profesionalización. Porque lo cierto es que, a pesar de la accesibilidad a la tecnología de la imagen, no deja de ser un tipo de práctica que está estructurada a partir del concierto de áreas signíicas de carácter heterogéneo (que en el medio audiovisual se solventan a través de irreconocidas contrataciones *ad-honorem* o al menos simbólicas, así como de actores no competentes para papeles protagónicos como en *Agua fría de mar* o *A ojos cerrados*). Es de suponer que este panorama haya suscitado un entusiasmo *pragmático* traducido en el arrebató del medio que pasa por alto la estructura, esto es, el proceso de producción y posproducción, antes que la preproducción. Acaso por ello una de las más notables deficiencias de *Agua fría de mar* fue

el tratamiento del sonido. Y también por eso, el proceso final del primer filme de Hernán Jiménez tuvo un retraso de dos años porque se llevó a cabo en la India en función de su economía.

Precisamente Jiménez dio un paso más allá en la promoción a partir de una demanda al sentido patrio. Para su siguiente película, *El regreso* (2011), hubo intereses de integrar al público en la producción en calidad de figurantes a partir de llamamientos masivos en varios medios, si bien los papeles principales se delegaron en sujetos con conocimiento actuarial. Pero este requerimiento no cesaría una vez acabada la fase de rodaje. En cierto momento, el director decidió solicitar públicamente donaciones particulares para culminar la realización, como se hacía constar la noticia de la presentación *oficial* del *trailer* el 15 de febrero de 2011 en la página electrónica del Portal centroamericano de cine, video y animación:

“Jiménez, [sic] confiesa que la desesperación por estrenar su película fue la que lo llevó a la idea de solicitar ayuda al público. ‘Es por eso que se me ocurrió algo que si llegara a funcionar sería la manera más consecuente y hermosa de terminar una película en un país sin industria cinematográfica y es un esfuerzo colectivo de todas las personas que tarde o temprano la llegarán a disfrutar’. A *El regreso*, según explica Jiménez, le hacen falta solo pequeños pero costosos detalles, como lo son la corrección de color, la mezcla [sic] de sonido y el traslado de formato a 35 milímetros (formato de cine) y es por eso que recurren a [la plataforma de recaudación] Kickstarter. ‘La película ya está lista y no quisiera que por esos detalles no se pueda estrenar próximamente’ explicó en el video que acompaña el trailer” (s.f.).



A través de llamamientos de ese tipo, Jiménez venía a ejercer una solicitud directa bajo el amparo de la *tradición solidaria del costarricense*, idónea para conmovirse masivamente según lo demostrado por recaudaciones populares (tipo teletones) en proyectos solidarios (de asuntos habitualmente de necesidad vital¹²). Esta vez se operaba un desplazamiento de interés social a personal –con una meta a contratiempo (que por cierto se apelaba en una moneda distinta a la nacional pese a ser un filme definido como tal: \$40.000 que debían recaudarse en mes y medio y “no tenemos ni un centavo” [sic])–. El contexto de pobreza (de capital) agudiza el ingenio, la búsqueda de filones en las inconveniencias. La operación, sin embargo, resulta de dudosa sostenibilidad¹³ para un eventual futuro profesional de la industria, no casualmente negada por el mismo director. La estrategia –mendicante, pero definitivamente inteligente– aseguraba la convocatoria al público a través de su financiamiento *al mismo tiempo* que se lo integraba en una contribución económica mínima planteada como participación reconocida en la interminable lista de créditos finales. El panorama desemboca en la verdad de perogrullo de que para una producción seria, de calidad mínima, tiene que contarse con un presupuesto inicial básico –lo cual, como dictan la lógica y la experiencia, tampoco representa ninguna garantía de éxito (de crítica o de taquilla)–, porque, de ser auténtica la ostentada indigencia, la producción misma estaría corriendo el riesgo de fagocitarse a sí misma –a no ser de que se tratara de una táctica de mercadeo–.

Ese, más que el de su protagonista, es el verdadero extrañamiento que suscita el manejo cinematográfico emergente de cualquier país, en el que dadas las debilidades económicas habrían de tomarse en cuenta otras posibilidades acaso menos arriesgadas de producción. Por ejemplo, antes de enfrentarse a la competencia directa compartiendo cartel con las grandes empresas productoras y

distribuidoras mundiales, el panorama digital advertido por Santos Zunzunegui ofrece la posibilidad de pensar en renovadoras formas de exposición, como las que ilustran pequeños segmentos colgados en páginas electrónicas del tipo Youtube (2011)¹⁴. Ello se ve facilitado a partir de la emergencia de soportes de una nueva etapa fílmica que asimismo supera las acostumbradas videncias en salas de cine. Así, no sólo la producción y el alcance de equipo se democratizan, sino que el visionado es personalizado hasta verse reducido hasta las pantallas pequeñas de dispositivos personales comercializados por doquier (incluidos los teléfonos móviles) que no riñen ni presentifican la invocada muerte del cine, sino que evidencian las nuevas formas de consumo (*a la carta*) evocando de paso los orígenes del cine con los tutilimindi–.

LA NACIONALIDAD RESIGNADA

Gestación procedía a partir del efecto de una posible identificación nacional a través de la combinación entre el público juvenil y la imagen urbana: una capital embellecida, esto es, sometida a cierta idealización. Hernán Jiménez también retoma la representación capitalina en *El regreso* pero sin maquillarla como lo había hecho Ramírez, sino que parte de la negación o resistencia inicial de su protagonista.

Sin embargo, en *El regreso* hay una explicitación directa del conflicto personal de Antonio con respecto a la ciudad, en el que ésta cobra visos protagónicos. Así pues, tras las inexplicadas razones del padre que traen de vuelta al hijo, se proyecta una imagen urbana focalizada en el deterioro (social, político, familiar), sin que haya otros espacios físicos –como el rural– de opción ni redención (ni siquiera como esparcimiento: recuérdese el deslucido picnic). Desde las tomas iniciales se subra-





ya el afeamiento estético (agujeros en las calles, tendido eléctrico exterior, enrejados en las casas¹⁵), los problemas sociales (delincuencia, robos) e irregularidades de funcionamiento interno (burocracia) que el filme parece pretender, desde la distancia interpuesta por la cámara, que el espectador asuma con hilaridad (instituciones sociales cuyas filas funcionan con asientos). Por cierto que en ese sentido, no todos los personajes ostentan la misma textura o densidad caracterológica: César es del tipo que, semejante a la dependiente de la oficina de pasaportes, han sido sometidos a una caricaturización extrema, más cercana al gag¹⁶ que a la línea dramática que domina el filme. El maquillaje y vestimenta, junto con la gestualidad, acentúan su sola presencia física opacando al resto de los elementos interpretativos. Independientemente de su mismo fundamento dentro de la historia, esta forma de caracterización dificulta ensamblarlos con el resto de personajes y amalgamarlos en la línea de verosimilitud argumental. Su razón de ser parece operar en función de una comicidad que busca servir de contrapunto o pretender aliviar el pretendido peso del drama.

La visión, en este caso, dada a través de los ojos del protagonista, se propone desencantada, por lo que descuella como alternativa a la que –salvo excepciones como el corto *La mandrágora* (1977) de Mauricio Mendiola, como sobre todo en los largometrajes *Asesinato en el Meneo* (2001) de Óscar Castillo y *Password. Una mirada en la oscuridad* (2002) de Andrés Heidenreich– se había venido mostrando en la tradición fílmica, aunque no literaria. Es una imagen que tiene su correspondencia

con lo que, según Araya Jiménez, se ha visibilizado desde el 2000 en la prensa, donde distintos especialistas coinciden en la visión de la capital como lugar del desorden y la anarquía (2011: 195). Y efectivamente el filme así lo reproduce en discusiones como las que Antonio sostiene con su amigo César. El conflicto, entonces, se mantiene en torno a la nacionalidad: el problema de cómo asumirla, sobre todo desde la molestia o disconformidad –emocional, existencial, ni siquiera económica– que propicia el autoexilio. Se trata de una percepción que forma parte de lo que Araya Jiménez ha llamado *el uso imaginario del caos* logrado a través de un efecto psicológico, que aleja a los sujetos de una realidad a la que no encuentran soluciones, pero que al mismo tiempo los acerca a partir de una perspectiva moral y represiva implícita en la llamada a poner fin a una capital vista como desordenada, ingobernable (2011: 197).

Es así como el mensaje final de la película apunta a la posibilidad de un regreso que queda abierto y por tanto podría también encontrarse en la inmigración a Estados Unidos como forma resolutoria. Si bien el fenómeno es más acentuado en otros países centroamericanos, los datos estadísticos de la Oficina de Censo de Estados Unidos revelan que, pese a continuar siendo la minoría, para el 2000 hubo un aumento de costarricenses respecto de su tamaño una década atrás (Hernández Milián y Lizano Picado, 2008: 62)¹⁷. De alguna forma ese incremento migracional contribuye a dejar clara su relación con el deterioro social, si bien ciertamente no es un efecto tan repentino o imprevisto como para que se visibilice en



un emigrado nueve años atrás. Para encontrar, en realidad, justificables el extrañamiento y la molestia habría que retroceder al menos unas tres décadas, de manera similar a como lo hace Óscar Castillo en su último filme, *El compromiso* (2011), en remisión al detrimento ideológico, aunque aquí el conflicto no se focaliza a partir del desgaste de una ciudad desde donde vivir, sino que se elabora como la nostalgia por la pérdida de un ideal político, ético que el filme sella no obstante como recuperable.

De este modo, previo a la decisión de vuelta a un lugar ideal –ubicado siempre en otra parte–, Nueva York (que con el cambio de siglo desplaza a París), Antonio tiene que atravesar por un incómodo proceso de reencuentro, tras una disyuntiva que estalla ante la ausencia de referentes, y que conduce finalmente a la reconciliación, a la manera de procedimiento *deus ex machina*, lo que en última instancia termina reafirmando el sentido patrio. El director había declarado que era una película “tremendamente costarricense” –lo que conduce a plantear la falacia de su ontología, sin que quede claro a qué se refiere por tal: si a la temática, si al modo de narrar, si a la forma de financiación...–: “es una historia que retrata una Costa Rica violenta y deteriorada pero que amamos” (en *Portal centroamericano de cine, video y animación*, s.f.). El amor justifica entonces el perdón, facilita la reconciliación, el hecho de que Antonio, camino al aeropuerto tras ser abandonado en un puente por César –cuyo acto hace prevalecer la supuesta afrenta patria por encima de la supuesta solidez de la amistad–, dude entre quedarse, perdonarse con la familia, el país o volver a Nueva York.

La solución entonces esta vez no se presenta en otro espacio nacional idealizado (antaño el campo), sino externo a los límites territoriales –o ciudadanos–, no sin antes haberse cumplido la aceptación insalvable y resignada –a través del mensaje determinista de pertenencia territorial por nacimiento¹⁸–.

VESTIGIOS QUE SE CUELAN

La referencia a un país –o a una ciudad– de tan escasa extensión territorial termina siendo acusable en un filme más allá de la conflictividad nacional: el ya mencionado *El compromiso*, que comparte, con *El regreso*, la nostalgia por una edad idílica perdida, aunque desde otro tono. Como se había comentado, Castillo también propone una representación en crisis del país, aunque desde la actualización del pacto político de sectores de izquierda de los años 70, lo que parece pretender una superación de esta referencialidad estrictamente nacional. Es decir, hay una mayor deslocalización porque el enfrentamiento se plantea a otro nivel, suplantado por lo ideológico y materializado a través de la guerrilla nicaragüense, con un tratamiento fotográfico en blanco y negro como convención de la marca del pasado. El énfasis, por tanto, se ha focalizado en la construcción de la historia a partir de la reciente y recurrida estrategia del montaje paralelo de dos momentos distintos. Sin embargo, una de las escenas históricas permite identificar una toma josefina, con más tipificación acaso de la intencionada –en picada, las escaleras del antiguo FANAL, hoy CENAC– cuyos didascálicos con ingenuidad rezan: “Latinoamérica”. La

ciudad, de nuevo, vuelve a convertirse en una marca de asentamiento, como en *Gestión* de Ramírez, aunque esta vez decididamente involuntaria.

Cualquier balance de la producción cinematográfica emergente habría en cualquier caso de tener en cuenta el marco que programa la inscripción –directa o no– de la nacionalidad de donde es difícil abstraerse. En este caso específico se trata de filmes que parecen abocarse al intento de encontrar maneras alternativas a la forma de narrar (realista, costumbrista) en la exploración preliminar, indagatoria de otros derroteros y públicos, con otros géneros codificados: *La región perdida* (2009) de Andrés Hendenreich y la anteriormente mencionada *Donde duerme el horror* (2010).

El primero ostenta cierto barniz más “intelectualizado” por la tradición genérica y la investigación documental que lo precede, que lo dota de seriedad, aunque su desenlace cae en la explicitación en demasía, acaso desde cierto tono presuntuoso, prácticamente de manera escolar, subestimando la competencia y la capacidad del público. A partir de las convenciones del género documental que asume, *La región perdida* estructura, desde un clima de suspenso, la posibilidad de una conspiración política que desencadena la muerte del político y médico Ricardo Moreno Cañas (1890-1938). La narración se sirve de mecanismos que, con base en fragmentos de entrevistas y recreaciones dramáticas, elaboran el material que combina fragmentos del documental, pasajes de la supuesta reconstrucción histórica de su vida y sobre todo de su muerte, en los que subyace cierto interés de convertir a la figura de Moreno Cañas en una especie de Kennedy criollo. Ello da pie para extrapolar en la reflexión de los géneros cinematográficos la inquietud de Jun’ichirō Tanizaki en torno a los medios de una civilización avanzada como préstamos ajenos adaptados a otras necesidades y particularidades culturales (2010: 25-26).

Pero también resalta la recuperación no institucionalizada de un sujeto mitificado por el discurso popular –en un proceso que asume las atribuciones mágicas que algunos sectores populares le han concedido– a través del nuevo medio de expresión narrativa. De alguna manera *La región perdida* viene también a reactualizar una figura de proporciones potencialmente míticas. En la década de los 80 este procedimiento de construcción mítica había sido llevado a cabo por Iñiguez en *La negrita* –pero en este caso asentado en la legitimación popular y oficial de la religiosidad de un pueblo, por cierto, bien predisuesto a las beatitudes– y tácitamente también había sido el afán de Antonio Yglesias con la mencionada leyenda rural, aunque desde una propuesta laica –en vista de la ancestral riña entre medicina y fe– aunque unida por la mediación (legitimación) de la literatura¹⁹. En el filme de Hendenreich se está, en cambio, ante un desplazamiento de la ruralidad, de inútil función ya, para trasladarse a la tradición urbana con base en la premisa cada vez más



consensuada de que los mitos son indispensables en la configuración imaginaria de todas las sociedades.

Pese a deficiencias como las mencionadas, tanto en el filme de Heindenreich como en *Donde duerme el horror* habrían de resultar valiosos desde el intento de superar la construcción asentada en la presencia insistente de las marcas de la Nación como forma de reconocimiento a partir de otros géneros, a saber, la reelaboración ficcionalizada del material documental y el *thriller* respectivamente. Si bien, en el último caso se está ante una adaptación que no puede dejar de recalcar la ambientación nacional con el paisaje turístico (los bosques nubosos) y la participación de conocidos actores del país (del medio teatral y televisivo, en donde se palpa la influencia de su productor, Óscar Castillo). En tal sentido, uno de sus más acerbados críticos, William Venegas, consideró la utilización de temáticas y estilos considerados ajenos para definir a *Donde duerme el horror* como “cine sin identidad” (05/06/2010). En cualquier caso, ello remite al manido asunto de la identidad nacional²⁰, que se hace especialmente impropio desde un contexto en el que se difuminan los límites territoriales, una categoría por se privada de alcance en una época de intercambio simbólico, artístico y tecnológico que está a la base de la creación fílmica. Porque, ¿qué sería lo dado en llamar, por contraste, *cine con identidad*? ¿el que se localiza en entornos rurales (de la pampa o del Caribe) o de sitios emblemáticos (embellecidos o afeados) del país? ¿el de

cuyos personajes se expresan con acento y modos –en cuyo caso sería en todo caso cuestionable– *costarricenses*? ¿el que demuestra sus carencias (deficiencias en el montaje, en el sonido o en las actuaciones rígidas y –eventualmente para solventarlo– contrataciones extranjeras) o en la apelación a la solidaridad ciudadana para su realización y visionado? ¿qué es la identidad? ¿qué se entiende, en última instancia, por *cine costarricense*? ¿no se asienta esta expresión en unas bases que resultan hoy más que nunca –y de manera más impertinente que en ningún otro campo– inoperables²¹?

Independientemente de lo que entiende por la expresión de *identidad nacional*, Venegas parte de la falacia de que el estilo y el tema pudieran resolverse como asunto de exclusividades de industrias fílmicas, en este caso hollywoodenses, relacionadas con el inoperante concepto de Nación. Ciertamente la referencialidad a las huellas nacionales tampoco tiene relación directa con “los rasgos significativos del país que lo produce, sean geográficos, sociales, históricos o idiomáticos, y no digamos ya sus problemáticas más acuciantes” (2011: IX) a los que Eulàlia Iglesias denomina *cines deslocalizados* que siguen el modelo americano²². La adscripción a este modelo hegemónico, evidenciado especialmente en géneros como el *thriller* y el fantástico, en ninguna medida llega a solventar –según lo demuestra la película de Hendenreich pero sobre todo la de los hermanos García– una deficiencia a nivel de construcción guionística de la que tampoco, retomando lo anterior, los cines alternativos se eximen.

BALANCE FINAL

Buena parte de la valoración crítica positiva que se ha difundido en los medios masivos está relacionada con las películas con sentido intimista, y por tanto la ausencia de efectos especiales “de ésos que hoy abundan en el cine industrial”, como ha dicho Venegas (04/09/2011) en su columna periodística en referencia al segundo filme de Hernán Jiménez. Es claro que, considerando la dificultad monetaria de una región con el costo tan alto de los medios de producción y sobre todo de posproducción –a pesar de los eventuales eufemismos como apoyos o de los posibles patrocinios empresariales encubiertos–, podría realizarse un tipo de material que viniera a competir directamente bajo igualdad de condiciones con el cine hegemónico y sobre todo con la apertura de posibilidades que implica la imagen digital. En cualquier caso, tampoco se trata de apuntar exclusivamente al reduccionismo que se limita a valorar a partir del presupuesto, donde otras dificultades como la interpretación afectada (incluso tal vez más acusada en actores profesionales) o la publicidad indirecta son los menos graves. Sin duda la mayor debilidad residiría en la construcción del guión: no suelen quedar claras las motivaciones de los personajes ni su perfil ni la congruencia interna de la historia. La inscripción de lo nacional no deja de ser un lastre pro-

vinciano. Pero al margen de esta posible referencialidad, a ello habría de abocarse el verdadero reto.

Así que en el recuento de todos estos intentos producidos en esta primera década del milenio, se debe destacar que sobrevuela, acaso de manera intuitiva más que incluida a priori, la existencia de esta vieja pero no menos sintomática polémica sobre la nacionalidad en el arte, lo que supone que se está ante la creación y ebullición de un nuevo lenguaje. Pero el desarrollo no se obtiene sino con el tiempo y no se ejecuta más que en la práctica misma. De ahí se sigue la necesaria comprensión de que la búsqueda de identidad nacional atraviese –si no es que directamente se manifieste en– la generalidad de los filmes que se vienen produciendo como parte de su evolución como medio expresivo sujeto al mismo tiempo a las tentaciones de la imagen.

NOTAS

- 1 Para mostrarle, como dice Cortés, “el país a un extranjero [...] en clara referencia al turismo en ascenso [...] El filme propone como espectador no sólo al público costarricense, sino al estadounidense” (2002: 334).
- 2 “El relato no avanza; si lo hace es a trompicones. La primera mitad, de notable factura, ambienta, prepara... demasiado, quizá, pues reitera y se detiene [...] El problema no es la lentitud, es la carencia de acción dramática” (González-Vega, 2009).
- 3 Con *La bocaracá* (s.f.), *Un grito* (1982), *Un matoneado* (s.f.) y *La calera* (1998).
- 4 Aunque aquí su protagonista abandona a su familia –sin que se expliquen o sugieran sus razones–, lo que implica cierto cuestionamiento de su unidad como célula base.
- 5 Compuesta por una joven profesional que vive con sus abuelos, sin mención a los padres. Ciertamente el filme no cae en la trampa de explicarlo todo, pero la invisibilidad de la generación intermedia –sin su mención siquiera– redundante en la inexistencia de ambos, que tampoco es justificable.
- 6 Es sabido que como proceso en la construcción identitaria se recurra a la afirmación a partir de la confrontación con otro distinto, diferenciado, a la manera en como lo planteó Gagini en *El árbol enfermo* (1918) y sobre todo *La caída del águila* (1920), aunque no tiene correspondencias en la cinematografía costarricense. Ese otro, sin embargo, sí se visualiza –aunque no precisamente como amenaza sino por su diferencia económica o política– con respecto al vecino norte, con la estilizada *El camino* (2008) de Ishtar Yasin y *El último comandante* (2010) de Isabel Martínez y Vicente Ferraz.

- ⁷ El desierto por el que se sentía deambular una abatida Mónica Vitti en *Il deserto rosso*, 1964 y en especial el paraje de las costas sicilianas rocosas de *L'avventura*, 1960, donde una crisis emocional lleva al personaje secundario de Lea Massari (Anna) a perderse (lo mismo que con Mariana, cuyo encuentro con la niña suscita dudas no suficientemente justificadas sobre su próximo matrimonio hasta abandonar a su novio y al grupo de amigos).
- ⁸ Sin que se pretenda, por el contrario, llevar a una explicitación al extremo: es sólo que no hay datos que perfilen la situación personal de la protagonista.
- ⁹ En tanto “ha sabido apropiarse de la capital así como Woody Allen en su momento [...] lo hizo] de la Gran Manzana” (s.f.).
- ¹⁰ Como lo retoma en su posterior cortometraje *Imae* (2011).
- ¹¹ Pese a lo cual no deja de ser un presupuesto que se considera bajísimo en relación con las cinematografías hegemónicas de competencia directa (Conejo, s.f.).
- ¹² De tipo de catástrofes naturales –terremotos, avalanchas...– con consecuencias sociales, por lo general no previstas, o bien estatalizados por el éxito y la costumbre, como procede desde hace casi 30 años el Club Activo 20-30 en diciembre de cada año, hecho que habla por sí solo de la insuficiencia de una correcta administración en la modernización del equipo médico por vía del estado.
- ¹³ Dada la ausencia de la participación en la producción por una de las principales fuentes de financiamiento como existen en otros países: las televisoras. En cinematografías no hegemónicas o también llamadas periféricas, los fondos básicamente provienen de premiaciones en certámenes locales y extranjeros, institutos internacionales de apoyo como Ibermedia, que en estos momentos está apostando por cinematografías fuera de España de acuerdo con el productor Lluís Miñarro (13/12/2011) y CINERGIA, un proyecto regional de formación, fomento, conservación y distribución de cine centroamericano.
- ¹⁴ No se pretende pormenorizar aquí las implicaciones, pero entre otras razones, pone en cuestión la distinción clásica entre profesional y *amateur* (2011: 113).
- ¹⁵ Que asimismo funciona como metáfora, por evidente, burda, poco elaborada –de la situación del país, en el pasaje donde se desespera por salir de su casa–.
- ¹⁶ Acentuada también con el corte que culmina con “traete a seguridad”: una construcción generalizada como solución narrativa de enfrentamientos de poder recurrente en innumerables producciones estadounidenses (“call security”).
- ¹⁷ Con una tasa de crecimiento intercensal de 5.7%, superior al crecimiento promedio de toda la región (Hernández Milián y Lizano Picado, 2008: 62).
- ¹⁸ Ello recuerda el eslogan de una campaña publicitaria que desde hacía un año venía promocionando, a partir de setiembre –precisamente el mes de estreno del filme–, una cerveza nacional: “Sos de acá”.
- ¹⁹ Esta revivificación de las leyendas rurales ha sido asumida recientemente desde la literatura, como la recopilación de leyendas en *Tiquicia: el despertar de las leyendas* (2008) de Harold Vindas o desde el audiovisual, según ilustra el cortometraje *La cegua* (2010) de Eloy Mora. Se debe cuestionar si este proceso, de actualización y parodia con tintes revisionistas, conduce a un resultado respectivamente forzoso o desmejorado, de calidad cuestionable.
- ²⁰ En ese sentido, es sintomático que por su tratamiento temático –el entorno de violencia de la guerrilla colombiana– un filme como *Marasmo* (2003) de Mauricio Mendiola produjera resquemores que afectaran la asistencia (Cortés 2010 y González-Vega, s.f.), además de los problemas de deficiencia guionística, que hace de la carnicería un espectáculo y construye los personajes desde básicamente trabaja el tema de la guerrilla colombiana desde la espectacularidad y traza personajes acartonados (González-Vega, s.f.).
- ²¹ Partiendo de la base de la presencia de otros factores extranacionales como las coproducciones y participaciones extranjeras.
- ²² Donde la forma, la argumentación, el estilo estandarizados (hegemónicos) se liman a fin de competir en audiencias, como ocurre con la cinematografía francesa –a pesar o precisamente por la existencia de las leyes de protección a la industria nacional–, aunque es un fenómeno generalizado a otras cinematografías que no se enmarquen dentro del estilo americano.

BIBLIOGRAFÍA

- Araya Jiménez, María del Carmen. *San José: de “París en miniatura” al malestar en la ciudad. Medios de comunicación e imaginarios urbanos*. San José, C.R.: EUNED, 2011.
- Arburola Matamoros, María de los Ángeles. Proyecto de tesis *La instancia actoral. Composición de personajes fílmicos en largometrajes costarricenses del 2000 al 2010*, en proceso.
- Conejo, Walter. “Gestación”, documento inédito, s.f.

- Cortés, María Lourdes (ed). *Luces, cámara, acción: textos de cine y televisión*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- Cortés, María Lourdes. "¿Cine de autor o búsqueda de un público?", *La nación*, 06/11/2011, <http://www.nacion.com/2011-1106/Ancora/NotasSecundarias/Ancora2964240.aspx> [noviembre 2011]
- Cortés, María Lourdes. "De El retorno a El regreso", *La nación*, 25/09/2011, <http://www.nacion.com/2011-09-25/Ancora/Relacionados/Ancora2917914.aspx> [diciembre 2011]
- Cortés, María Lourdes. "El inesperado auge del cine centroamericano", *Escena*, 33 (67): 83-90, 2010.
- Cortés, María Lourdes. *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. San José, C.R.: Farben, 2002.
- Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus, 2005.
- Delfino, Diego. "Usted podría ser productor asociado de El regreso", *89 decibeles*, 15/02/2011, <http://89decibeles.com/noticias/usted-podria-ser-productor-asociado-del-regreso> [diciembre 2011].
- Fürst, Edgar y Hein, Wolfgang (eds). *Turismo de larga distancia y desarrollo regional en Costa Rica. Estudios sobre las relaciones económico-ecológicas entre turismo y desarrollo sostenible en los ámbitos globales, nacionales y micro-regionales*. San José, Costa Rica: DEI, 2002.
- García Jambrina, Luis y López de Abiada, José Manuel. "Cine literario y literatura cinematográfica", *Hispanorama*, 95: 9-15, 2002.
- González-Vega, Gabriel. "Cineforo sobre Marasmo", *Semanario Universidad*, Forja, s.f.
- González-Vega, Gabriel. "Crítica de cine: Del amor y otros demonios", *Semanario Universidad*, Sección Cultura, 28/10/2010.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. 6ª Ed. Barcelona: Lumen, 2000.
- Hernández Milián, Jairo y Lizano Picado, Ana Lucía (eds.). *América Latina y la segunda administración Bush: un debate sobre la migración*. San José, C. R.: FLACSO, 2008.
- Iglesias, Eulàlia. "El modelo americano", *Cahiers du Cinema España*, 51: VIII-IX, diciembre 2011.
- Miñarro, Lluís. "Cómo coseguir hacer art y film, ¡ya!", *Contemporary Spanish Cinema (S) Movies*, Nueva York, 13/12/2011.
- Portal centroamericano de cine, video y animación. "Película El regreso solicita financiación", s.f., http://www.cineyvideocentroamericano.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1100:película-el-regreso-solicita-ayuda-economica&catid=19:noticias&Itemid=7, [noviembre 2011]
- Quesada Soto, Álvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910). Enfoque histórico social*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.
- Rodríguez Mata, Natalia. "Miguel Gómez: Yo soy un adolescente en mi cine", 11/11/2010, <http://www.redcultura.com/php/Articulos606.htm> [diciembre 2011]
- Segura Montero, Alberto (ed.). *La polémica (1894-1902): el nacionalismo en literatura*. San José, C.R.: EUNED, 1995.
- Tanizaki, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra*. 26ª Ed. Madrid: Siruela, 2010.
- Venegas, William. "Crítica de cine: Duerme el horror", *La nación*, 05/06/2010, <http://www.nacion.com/2010-0605/Entretenimiento/NotasSecundarias/Entretenimiento2396650.aspx> [noviembre 2011]
- Venegas, William. "Crítica de cine: El regreso", *La nación*, 04/09/2011, <http://www.nacion.com/2011-0904/Entretenimiento/UltimaHora/Entretenimiento2899729.aspx> [octubre 2011].
- Zunzunegui, Santos. "Reconstruyendo las ruinas del futuro: dogmas e interrogaciones de la imagen digital", *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº2, 2001: 107-118.

