

La adaptación audiovisual de obras literarias costarricenses: Primeros recuentos para un camino dispar

Bernardo Bolaños Esquivel y Guillermo González Campos

Recibido: 08/11/11

Aprobado: 22/11/12

Resumen

Este artículo es un análisis de la producción audiovisual hecha a partir de textos literarios costarricenses. En específico, aborda el fenómeno de la disminución que en las últimas tres décadas ha experimentado este tipo de producciones. El trabajo, a través de un recuento de los audiovisuales, corrobora esta tendencia a disminuir las obras adaptadas a partir de textos literarios y el aumento de los guiones originales. Además, propone una explicación de este fenómeno hecha a partir de la consideración detallada del contexto social y político que enmarca la producción de audiovisuales en Costa Rica.

Abstract

AUDIOVISUAL ADAPTATION OF COSTA RICAN LITERARY WORKS: FIRST ENUMERATION FOR AN UNEQUAL PATHWAY

This article analyses the Costa Rican audiovisual production on the basis of local literary works. Specifically, it focuses on the phenomenon of the reduction of this type of production in the last three decades. By enumerating the audiovisual productions, this work confirms how while the adapted works coming from literary texts tend to decrease, original scripts increase. In addition, it proposes an explanation to the phenomenon by providing a detailed consideration of the socio-political context surrounding the Costa Rican audiovisual production.

INTRODUCCIÓN

Las últimas dos décadas de la producción audiovisual costarricense¹ han sido calificadas como un periodo de efervescencia, pues el volumen de lo producido ha aumentado de forma significativa. Además, algunas obras han logrado mayor visibilidad en el ámbito nacional y, poco a poco, se ha ido conformando un público nacional que se interesa por ver obras hechas en Costa Rica. Ha habido también una mayor proyección internacional, sobre todo de

algunos largometrajes, los cuales se han exhibido con éxito en festivales de cine del extranjero. Todo ello ha redundado en un aumento importante en los espacios de formación de nuevos productores y directores audiovisuales. En fin, puede decirse que en los últimos años el sector audiovisual ha experimentado un “salto” cualitativo y cuantitativo.²

El proceso anterior, no obstante, ha tenido como característica significativa la disminución sustancial en las obras audiovisuales hechas a

Bernardo Bolaños Esquivel y Guillermo González Campos. La adaptación audiovisual de obras literarias costarricenses: Primeros recuentos para un camino dispar. *Revista Comunicación*, 2011. Año 32 / vol. 20, No. 2. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 32-43. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

PALABRAS CLAVE:

Producción audiovisual costarricense, literatura costarricense, adaptación fílmica, cine y literatura en Costa Rica

KEY WORDS:

Costa Rican audiovisual production, Costa Rican literature, film adaptation, cinema and literature in Costa Rica



partir de textos literarios costarricenses. Este fenómeno, hasta ahora, no ha sido abordado en los trabajos que tratan el cine y la producción audiovisual hecha en el país. El objetivo de este artículo es hacer notar esta situación y apuntalar algunas reflexiones que nos permitan comprender dicho fenómeno.³

En concreto, se pretende entender qué elementos han estado involucrados en esta disminución. En otras palabras, se intenta responder por qué en las últimas décadas ha disminuido el interés por llevar textos literarios costarricenses al formato audiovisual. Con ello, se intenta realizar una pequeña contribución al análisis histórico y social de las obras audiovisuales costarricenses. Para tal efecto, este estudio presenta, en primer lugar, un recuento de la producción audiovisual hecha a partir de textos literarios y, en segundo lugar, un pequeño apartado de tipo interpretativo en que se delinearán algunas posibles explicaciones para esta coyuntura tan particular que vive actualmente el audiovisual nacional.

LA ADAPTACIÓN LITERARIA EN COSTA RICA: DEL APOGEO AL DECLIVE

Salvo algunos casos aislados⁴, cuya apreciación necesariamente debe hacerse de forma individual, la adaptación de obras literarias costarricenses al formato audiovisual es un fenómeno que arranca de forma sistemática a

finales de la década de los setenta y tiene su mayor auge en la primera parte de la década de 1980. Es un proceso guiado por instituciones estatales con fines, en primera instancia, de apoyo educativo⁵.

Este periodo se abre con la obra *Marcos Ramírez* (1979), teleserie de trece capítulos llevada a cabo en condiciones modestas por el entonces naciente Canal 13, televisora estatal a cargo del Sistema Nacional de Radio y Televisión (SINART). En la obra, básicamente, se retrata la infancia del personaje principal (llamado Marcos Ramírez) como una época dorada, recurso cuya finalidad es lograr vínculos afectivos con los espectadores. Al hacer esto, la obra va a presentar las contradicciones y tensiones más importantes de presentes en otras producciones de esta época. Por ejemplo, hay cierta idealización del espacio rural costarricense, en particular una cierta folclorización de la vida que se desarrolla a la sombra de una casa de teja, sobre todo lo concerniente a las travesuras cometidas por el pequeño, las cuales, en no pocas ocasiones, se tornan en lo más importante de la acción. No obstante, las locaciones son humildes e intentan reflejar la sencillez que se vive en el campo. Como se verá, estos dos polos van a ser constantes en la producción de los años ochenta. De esta forma, *Marcos Ramírez* inaugura no solo el periodo, sino las principales preocupaciones de tipo temático que se explorarán en los años ochenta.

Cuadro 1
Adaptaciones audiovisuales de obras literarias costarricenses (1977-1986)

| No. | Título | Año | Realizador |
|-----|--|------|----------------------------------|
| 1 | <i>¿Quiere usted quedarse a comer?</i> | 1977 | Alonso Venegas y Óscar Castillo |
| 2 | <i>Marcos Ramírez</i> | 1979 | Santiago Herrera |
| 3 | <i>Un grito</i> | 1982 | Sonia Mayela Rodríguez |
| 4 | <i>Un matoneado</i> | 1982 | Alonso Venegas |
| 5 | <i>El monumento</i> | 1983 | Susana Fevrier |
| 6 | <i>Esquelitán</i> | 1983 | Alonso Venegas |
| 7 | <i>La bocaracá</i> | 1983 | Minor Alfaro |
| 8 | <i>El hombre de la pierna cruzada</i> | 1983 | Víctor Vega |
| 9 | <i>Moreira</i> | 1983 | Alonso Venegas |
| 10 | <i>La Segua</i> | 1984 | Antonio Yglesias |
| 11 | <i>Concherías</i> | 1984 | Minor Alfaro |
| 12 | <i>Tatamundo</i> | 1984 | Juan Bautista Castro |
| 13 | <i>La noche de los Amadores</i> | 1984 | Minor Alfaro |
| 14 | <i>Don Concepción</i> | 1984 | Minor Alfaro |
| 15 | <i>Uvieta</i> | 1985 | Alfredo González y Rodrigo Durán |
| 16 | <i>Juan Varela</i> | 1985 | Minor Alfaro |
| 17 | <i>Cuyeos y majafierros</i> | 1985 | Minor Alfaro |
| 18 | <i>Lo espléndido que fue siempre don Onanías Tenorio</i> | 1985 | Minor Alfaro |
| 19 | <i>Dos asesinatos sin conexión entre sí</i> | 1985 | Minor Alfaro |
| 20 | <i>El beso</i> | 1985 | Minor Alfaro |
| 21 | <i>El camino</i> | 1985 | Minor Alfaro |
| 22 | <i>La casa gris</i> | 1986 | Gerardo Vargas |
| 23 | <i>La bocaracá</i> | 1986 | Alberto Moreno |

Fuente: Baltonado (2008) y datos propios.

A continuación, se presenta una lista de las obras hechas durante este periodo. Es importante aclarar que el 90% fue hecho al amparo de alguna institución estatal, característica que, sin lugar a dudas, distingue a las realizaciones de los años ochenta de las de la época más actual. Por otro lado, debe mencionarse que la lista incluye todas las obras de las que se tiene referencia, aunque de muchas de ellas no se conservan copias, ni siquiera en las instituciones que las produjeron.

En el conjunto audiovisual anterior, es posible apreciar que, siguiendo la pauta establecida por *Marcos Ramírez*, las obras, mayoritariamente, ocurren en el campo. Esto tiene que ver con la ideología de la nacionalidad costarricense, la cual, como se sabe, privilegia el mundo rural y al personaje del campesino como elemento simbólico fundamental del ideario nacional. Justamente por eso, muchas de las obras literarias escogidas para ser adaptadas son aquellas que más se ajustan a esta idea. No obstante, hay algunas que trasgreden este esquema y se atreven a presentar un mundo rural conflictivo diferente del propugnado por el discurso hegemónico. Entonces, es factible hablar, en las producciones de este tiempo, de dos polos ideológicamente opuestos: uno que tiende hacia la exaltación del mundo simbólico construido por las elites en torno al país y otro que, de forma contraria, contraviene esa visión tradicional al subrayar el ambiente urbano o subvertir la imagen bucólica del campesino.

Siguiendo esta distinción, es factible generalizar a toda la producción audiovisual de esta época la dicotomía que

se había propuesto en un trabajo anterior a propósito de las dos obras hechas con base en los cuentos de Fabián Dobles.⁶ Por un lado, tendríamos las obras ambientadas en un contexto rural, las cuales son mayoritarias. Estas, a su vez, se dividen en dos tipos, tal y como se ha explicado: unas cuya actitud ha sido calificada por Álvaro Quesada (1995) como “anecdótica” y otras que más bien asumen una posición “crítica” ante el mundo campesino defendido por el discurso hegemónico. Finalmente, habría que ubicar en un grupo aparte las obras situadas en la ciudad, ámbito tradicionalmente dissociado del espacio simbólico nacional. A partir de lo anterior, las obras de los años ochenta pueden clasificarse en tres tipos específicos, los cuales se resumen en el cuadro 2.

Esta clasificación se comprende mejor si se analiza en detalle un ejemplo típico de cada una de los tipos propuestos. Por citar un caso más evidente, *Concherías* (1984), obra de Minor Alfaro para Canal 13, es la producción más característica de la tendencia anecdótica. La película es una puesta en escena literal de “Mercado leña” y “Visita de pésame”, dos de los más conocidos poemas del libro *Concherías* (1905) de Aquileo J. Echeverría, el cual, con el tiempo, ha sido canonizado como el reflejo más importante de las actitudes, valores y costumbres del campesino costarricense. La obra conserva el vocabulario original de los poemas, el cual ha devenido en la manera de hablar que se considera folclórica. Pero no solo el lenguaje es protagónico en la realización, también se presentan la casa de teja, el ordeño de la vaca, los campesinos descalzos y, por supuesto, la yunta de

Cuadro 2
Tipos de adaptaciones audiovisuales hechas en la década de los ochenta

| AMBIENTE | ACTITUD | CARACTERÍSTICAS | EJEMPLOS |
|----------|------------|--|---|
| RURAL | ANECDÓTICO | <ul style="list-style-type: none"> Obras que retratan el mundo rural costarricense desde una perspectiva folclórica. Construidas a partir del discurso hegemónico y defensoras de los mismos valores nacionalistas y patriarcales. | <i>Concherías</i> (1984) <i>Tatamundo</i> (1984) <i>Don Concepción</i> (1984) |
| | CRÍTICO | <ul style="list-style-type: none"> Obras ambientadas en la ruralidad, pero que no asumen por completo los valores hegemónicos. Hay un intento de salirse de lo folclórico y tradicional. | <i>El hombre de la pierna cruzada</i> (1983) <i>La noche de los Amadores</i> (1984) <i>Juan Varela</i> (1985) |
| URBANO | | <ul style="list-style-type: none"> Obras atípicas que superan el tema campesino y retratan el espacio social de la ciudad (San José). | <i>El monumento</i> (1983) <i>La casa gris</i> (1986) |





bueyes. Todo ello se presenta con un cierto aire idílico. En palabras de Álvaro Quesada (1995, p. 188), se retrata las situaciones “con la misma ambigua mezcla de tierna nostalgia y burla socarrona que, como vimos, caracteriza el costumbrismo”. Se trata, por lo tanto, de una obra en la que imperan lo pintoresco y lo estereotipado. La adaptación, en este caso, es la simple reproducción de una obra canónica de la literatura costarricense, sin ningún ánimo de reinterpretar o subvertir las imágenes presentes en ella.

Opuesta a esta estética del folclorismo, se encuentran los filmes del segundo grupo. Una de las más representativas es *La noche de los Amadores* (1984), audiovisual dirigido también por Minor Alfaro para Canal 13, la cual es un muy buen ejemplo de lo que puede calificarse como un texto “rural con enfoque crítico”. Ciertamente, la obra no está exenta de elementos simbólicos propios del discurso hegemónico; sin embargo, hay una reinterpretación desde otro marco ideológico de referencia. Ello se debe, en mucho, a que se trata de la adaptación de un cuento que originalmente tenía la pretensión de cuestionar la idea de ambiente armonioso que se tiene con respecto al campo y criticar el papel de la religión en dicho contexto. En efecto, el cuento “La noche de los Amadores” (1975), que da nombre al libro homónimo de Marco Retana, escritor poco conocido (y marginal, en cierto sentido), es una narración de tipo introspectivo que constituye el silencioso e impotente reclamo de un hombre que se encuentra postrado en cama a causa de la injusticia cometida por instigación de un sacerdote. En este

sentido, la obra desacraliza a la Iglesia como institución y muestra el campo como un lugar de machismo y violencia. Retrata un cura perverso y manipulador que no tiene ningún reparo moral en violar a una mujer y mandar a asesinar a los hermanos Amador con el fin de ocultar su crimen. Como puede verse, se trata de una obra sumamente excepcional tanto en la literatura como en el video costarricense. Su puesta en escena, entonces, es, en cierta medida, una transgresión que, desdichadamente, no logró crear una tendencia en los años siguientes.

La actitud crítica que revela la obra anterior se encuentra presente, pero en un contexto urbano, en la obra *El monumento* (1983), adaptación hecha por Susana Fevrier para la UNED de un fragmento de la novela *Diario de una multitud* (1974), de Carmen Naranjo. Este video tiene la virtud de ser uno de los primeros que supera el “tema campesino”. La obra ocurre por completo en la ciudad de San José. En ella, el espacio social de los cafés y los bares capitalinos es muy importante. También hay una fuerte presencia del mundo burocrático, que se retrata de una forma asfixiante, abrumadora, kálfica, en alguna medida. De hecho, la figura principal del video es un empleado público (tipo de personaje que, por lo demás, ha aparecido muy poco en el audiovisual costarricense). La obra, además, plantea un discurso contestatario sobre el significado de los símbolos patrios. De hecho, plantea con claridad una tesis: la preservación de la memoria nacional a través de iconos es una ridícula intrascendencia. En otras palabras, los monumentos no tienen sentido. La argumentación de este punto, no obstante, le resta dra-

matismo a la obra, la cual, desde un punto de vista formal, es lenta. De hecho, bien podría decirse que es casi un monólogo de tipo ensayístico.

Como puede verse, la década de los ochenta constituyó un periodo de auge para las producciones audiovisuales hechas a partir de textos literarios costarricenses, que, a pesar de estar signadas de alguna forma por anhelos de tipo identitario, lograron, en algunos casos, desarrollar una variedad temática e ideológica, que, como se verá, no ha vuelto a ocurrir hasta ahora.

A finales de los ochenta, hay una detención general en la producción de obras audiovisuales, que está relacionada con una crisis en las instituciones estatales que amparaban la producción. Esto también se relaciona con un cambio en el modelo de Estado que empieza a cobrar fuerza en esta época. La producción audiovisual reaparecerá en los años noventa, esta vez liderada por la iniciativa privada, lo cual determinará mucho el tipo de obras que se van a realizar. Lo primero que se nota es una disminución, tanto cuantitativa como cualitativa, en la producción de obras hechas a partir de textos literarios costarricenses. Con respecto a lo primero, tal y como se aprecia en el Cuadro 3, en toda la década es posible contabilizar solo siete producciones. Es evidente que esta cantidad representa una minoría y es signo de que en esta época los productores comenzaron a optar primordialmente por el guion original.

Pero el empobrecimiento también se da a nivel de contenido. El espacio rural, predominante en las obras de este tiempo, se presenta de una única forma. Ante la variedad de perspectiva de los ochenta, el campesino de las adaptaciones de los noventa se presenta muy uniforme: se trata de individuos enmarcados en un mundo que se presenta de una forma idealizada. Es un entorno, hasta cierto punto, carente de conflicto social, casi idílico. El agricultor, por su parte, es retratado desde un punto de vista folclórico. Por eso, por lo general, el conflicto no se evidencia en el plano social, sino en el mundo interior de los personajes. Síntoma de este giro es la fuerte predi-

lección por los cuentos de Carlos Salazar Herrera que, a partir de este momento, emerge como la figura más importante de la adaptación de textos literarios en Costa Rica. Ciertamente, ya en los ochenta, este autor tenía una presencia significativa en las obras audiovisuales; no obstante, compartía el espacio con una variopinta cantidad de escritores costarricenses. Así, Salazar Herrera, desde los noventa a la actualidad, prácticamente ha copado el espacio audiovisual a tal punto que es el único autor del que se han hecho varias versiones audiovisuales de un mismo cuento⁷.

Un caso típico de esta situación de idealización romántica de la vida campesina es la llevada a la televisión con la adaptación de *El moto* (1900), de Joaquín García Monge, la cual tradicionalmente ha sido considerada la primera novela costarricense. La adaptación fue realizada por Alonso Venegas y constituye un intento de Canal 13 por retomar la producción de "obras costarricenses". En este esfuerzo, jugó un papel importante Óscar Aguilar Bulgarelli, el director del SINART en ese entonces, quien tanto en su primer periodo a cargo de la institución como en su segunda administración, promovió como política del Canal producir obras hechas a partir de textos literarios costarricenses. *El moto* (1998) es una obra audiovisual para televisión en tres capítulos que se caracteriza por ser muy apegada al texto original. En su realización, contó con un reparto de actores profesionales muy conocidos en el medio y un despliegue importante de recursos. Quizá por esto, el texto audiovisual es una puesta en escena de gran "pulcritud", muy cuidada, que en determinadas ocasiones tiende al preciosismo. Este tal vez sea el motivo de que la obra parezca estar inscrita en un "costumbrismo idealizado". De hecho, la vestimenta que se utiliza en ella parece sacada de un grupo folclórico de baile. En este sentido, hay cierta traición al texto original. Álvaro Quesada (1998) ha subrayado el carácter ambivalente e híbrido de la novela de García Monge. La adaptación, no obstante, siguiendo la línea de los audiovisuales de la década de los noventa, se decanta por idealización del mundo campesino. Ciertamente, hay un intento por

Cuadro 3
Adaptaciones audiovisuales de obras literarias costarricenses (1993-1999)

| No. | Título | Año | Realizador |
|-----|---------------------------------|------|--|
| 1 | <i>El beso</i> | 1993 | Gustavo Fallas |
| 2 | <i>Visita de pésame</i> | 1994 | Gerardo Selva |
| 3 | <i>La bruja</i> | 1996 | Alejandro Martínez y Abraham Rodríguez |
| 4 | <i>La calera</i> | 1998 | Percy Angress |
| 5 | <i>Rehabilitación concluida</i> | 1998 | Esteban Ramírez |
| 6 | <i>El moto</i> | 1998 | Alonso Venegas |
| 7 | <i>Magdalena</i> | 1999 | Xavier Gutiérrez |

Fuente: Baltonado (2008) y datos propios.

Cuadro 4
Adaptaciones audiovisuales de obras literarias costarricenses (2001-2010)

| No. | Título | Año | Realizador |
|-----|----------------------|------|------------------------------|
| 1 | <i>El grillo</i> | 2001 | Héctor Chavarría |
| 2 | <i>El trofeo</i> | 2004 | Miguel Salguero |
| 3 | <i>Caribe</i> | 2004 | Esteban Ramírez |
| 4 | <i>La montaña</i> | 2008 | Carlos Ramírez y Marcos Ruiz |
| 5 | <i>La bruja</i> | 2009 | Andrés Campos |
| 6 | <i>Paso en falso</i> | 2010 | Jurgen Ureña |

Fuente: Baltonado (2008) y datos propios.

mantener el tono crítico de la obra original: se ve que la mujer no tiene poder de decisión, se retrata el sufrimiento de Cundila y José Blas, se subraya el destino trágico de los personajes y se cuestiona, en alguna medida, la estructura del poder que había en la época. No obstante, el tono costumbrista de la obra tiende a diluir el conflicto social que se presenta. La adaptación, en este sentido, resulta mucho menos vehemente que el texto literario que la inspiró.

La única obra que, en la década de los noventa, se sale del esquema del instaurado por *El moto es Rehabilitación concluida* (1998), video de Esteban Ramírez con base en el cuento homónimo de Miriam Bustos. Este video muestra un giro que se da en la producción audiovisual costarricense desde esta época, el cual tiene que ver con el énfasis en lograr un producto visual más cuidado desde el punto de vista formal y argumental. Se está en presencia de una búsqueda que bien puede calificarse como el deseo de un “video por el video”. En este sentido, la tendencia es escoger las obras en función de su estructura dramática, teniendo en cuenta sus “posibilidades visuales”. Es decir, se abandona la preocupación por la identidad nacional. De esta forma, en este video lo central es la intriga: se intenta crear un suspenso, una expectativa de qué va a ocurrir. La trama, sin embargo, es muy sencilla: una señora mayor logra en dos oportunidades salvarse de la muerte para, finalmente, sucumbir ante ella. En este sentido, lo más original de la producción es el ambiente en que se desenvuelve: un centro hospitalario de recuperación para lisiados.

Del año 2000 a la actualidad se continúan las tendencias de los noventa. Por un lado, la adaptación de obras costarricenses sigue la pauta de ser un fenómeno minoritario dentro del conjunto total de lo producido. Esta situación es más dramática si se tiene en cuenta que en la última década ha habido un aumento considerable en la creación de obras audiovisuales costarricenses, lo cual se relaciona con la disminución de los costos de producción debido al uso de una tecnología mucho más asequible. Dada esta situación, podría decirse que la adaptación de obras literarias es una tarea relegada casi por completo.

Por otro lado, en lo poco que se ha hecho, se continúa con la tendencia de llevar a la imagen casi de forma exclusiva a Salazar Herrera, lo cual ya puede considerarse para esta época un caso extremo de reduccionismo de las posibilidades que ofrece la literatura nacional. De hecho, como puede apreciarse en el Cuadro 4, en diez años, solo se han producido seis obras adaptadas de textos literarios y, de estas, solo dos están basadas en una obra que no sea de Salazar Herrera. La primera de ellas es *El trofeo* (2004), de Miguel Salguero, que se basa en el cuento homónimo de este mismo autor, y *Paso en falso* (2010), de Jurgen Ureña, hecha a partir de un episodio de la novela *Candelaria del azar* (2008), de Tatiana Lobo.

Lo anterior revela que las preocupaciones de la última década no se relacionan con los tradicionales valores nacionales y que, tal vez, de forma poco apropiada, la literatura se considera un medio “caduco”, que no refleja las preocupaciones actuales. En términos generales, pareciera asociarse la “literatura nacional” de forma exclusiva con el mundo rural y los realizadores no han considerado la posibilidad de reestructurar esta situación, como puede apreciarse en las obras hechas a partir de los cuentos de Salazar Herrera, que remiten invariablemente a un espacio no urbano. También se ha dado la consolidación de un proyecto estético en el video: la búsqueda de un producto visualmente aceptable y con una estructura dramática convincente que sea capaz de captar un público masivo. Esta nueva tendencia ha provocado una paulatina desaparición del elemento folclórico en los videos. Lo anterior tiene que ver, además, con el hecho de que las instituciones estatales han dejado de producir obras de ficción, las cuales, actualmente, son llevadas a cabo exclusivamente por iniciativas independientes que, en muchos casos, obedecen a una voluntad individual. Todo ello ha provocado que se prefiera tomar como punto de partida el guion original.

Paso en falso es un audiovisual que muestra claramente estas nuevas preocupaciones. Dentro de su conjunto, la obra es una excepción, pues tiene un carácter completamente urbano y trata de un asunto típico de la ciudad: la vida marginal de los travestis, drogadictos y delincuentes

juveniles. El argumento de la obra, además, es inusual para nuestro medio: la ayuda que un travesti brinda a un ladronzuelo es traicionada por este. Como tal, evidencia que en la actualidad existen otras preocupaciones. En este caso, se trata de reflexionar en torno al sentido de la caridad y sus contradicciones en el difícil mundo contemporáneo. Esta obra, que tiene un carácter “abierto”, pues se ha presentado como el preámbulo de un largometraje, resulta entonces un caso interesante en que el realizador audiovisual logró cristalizar sus preocupaciones “modernas” por medio de un texto literario.

Queda evidenciado que, a lo largo de las últimas tres décadas, ha habido una visible disminución de la adaptación de obras literarias costarricenses; disminución que contrasta, de forma notoria, con el aumento del volumen de lo producido a tal punto que, en la actualidad, puede afirmarse que la literatura costarricense no constituye un referente significativo para la producción audiovisual de nuestro país.

LA DISMINUCIÓN DE LAS ADAPTACIONES: ALGUNAS REFLEXIONES

En este momento, resulta necesario detenerse un poco a reflexionar sobre las causas de la disminución antes apuntada. A primera vista, la explicación que parece más satisfactoria es aquella que relaciona este fenómeno con el contexto político y social costarricense, el cual ha cambiado radicalmente en los últimos treinta años. De acuerdo con esto, la paulatina desaparición de las adaptaciones hechas a partir de textos literarios es síntoma inequívoco de la consolidación de un modelo de audiovisual cuyos intereses se centran más en el abordaje de temas desde una perspectiva individualizada que evita, de forma explícita, una interpretación política de los

hechos. Esto no quiere decir que algunos de los trabajos hechos en los últimos años carezcan por completo de posición ideológica o sean “acríticos”; más bien, enfatiza en el hecho de que, debido a las transformaciones ocurridas en los últimos años, el video y el cine costarricense apuntan de forma estratégica hacia problemas sociales que el consenso general visualiza como agudos. Tal es el caso de la migración, el embarazo adolescente, las contradicciones de la vida urbana, las diferencias de género, etc. Téngase en cuenta que existen pocas obras canónicas dentro del medio literario nacional que den cuenta de estos fenómenos.

Para apreciar mejor la modificación de escenario ocurrida, en el Cuadro 5 se resumen los principales puntos que permiten apreciar que, en las últimas tres décadas, se ha producido un cambio de paradigma en la producción audiovisual costarricense.

Como se puede apreciar, el auge de las producciones basadas en textos literarios coincide con una época de crisis social y política muy particular: los últimos años de la guerra fría, que en el contexto centroamericano fueron particularmente violentos debido a la insurgencia guerrillera que buscaba la toma del poder en la región. En este sentido, parece bastante claro que la clase dirigente se consideraba amenazada, pues temía que este fenómeno se expandiera hacia nuestro territorio. Ante esto, es claro que parte de muchas de las acciones destinadas a detener el avance de este fenómeno se dieron en el terreno ideológico, es decir, reforzando los valores tradicionales de la nacionalidad costarricense y ligándolos de forma explícita a un carácter “pacífico” que se postuló inherente a toda la población del país. Aun y cuando no se dijo de forma explícita, parece indudable que llevar la literatura costarricense a la imagen es parte de este proceso de re-

Cuadro 5
Tabla comparativa de los contextos de producción del audiovisual costarricense

| AÑOS OCHENTA | DE LOS NOVENTA A LA ACTUALIDAD |
|---|---|
| La crisis se genera a partir de contradicciones mayoritariamente de tipo político. | La crisis se genera a partir de contradicciones mayoritariamente de tipo social. |
| Presencia de elementos insurgentes en Centroamérica. | Consolidación de los procesos de paz y la democracia en Centroamérica. |
| Economía en transición: comienza a desmantelarse el Estado Benefactor. | Consolidación de un modelo económico de tipo neoliberal. |
| El Estado es el principal productor de obras audiovisuales. | Los principales productores de obras audiovisuales son empresas privadas. |
| Desde el punto de vista tecnológico, la producción audiovisual es un proceso costoso. | Hay un avance tecnológico que abarata de forma considerable los costos de producción. |

forzamiento de la identidad nacional. Esto explica el trasfondo “educativo” con que se fundamentó la mayoría de las adaptaciones hechas en los años ochenta y la amplia participación del Estado en dicho proceso. No obstante, no puede dejar de mencionarse que la misma situación de conflicto social permitió que los realizadores buscaran espacios de disidencia que les permitieran presentar cuestionamientos al modelo de país hechos desde una perspectiva innegablemente ideológica.

De esta forma, se originaron las dos actitudes que prevalecieron a la hora de presentar la “realidad costarricense”. Lo anecdótico prevaleció como una actitud complaciente con las estructuras de poder y sus audiovisuales son una muestra perpendicular del discurso hegemónico nacional. La actitud crítica, por su parte, valiéndose de la excusa de promover la literatura nacional y aprovechando el aparato estatal desplegado para tal efecto, logra crear un audiovisual políticamente más confrontativo que, en algunos casos, llega incluso a plantear un enfrentamiento directo con quienes detentaban el poder, específicamente, con los políticos tradicionales, la iglesia y la clase adinerada.

Este panorama cambia radicalmente a partir de los noventa. Por un lado, se fortalece el modelo neoliberal que elimina la participación del Estado de muchos procesos, en cuenta, la producción de cine, video y televisión. Se acentúa la idea de que los medios de comunicación deben estar en manos privadas. De hecho, a mediados de la década de 1990, Canal 13 estuvo a punto de desapare-

cer. La disminución de la participación de las instituciones del Estado en la producción audiovisual tuvo como consecuencia la consolidación de un modelo empresarial para esta. Surgen empresas dedicadas a producir video y televisión de forma rentable, tal es el caso de La Mestiza, de Óscar Castillo, y Mertec, de José Cortés. Solo por mencionar un caso, no es casualidad que hayan sido estas empresas quienes han producido las series televisivas de ficción con mayor *rating* de los últimos años: *El barrio*, *San Buenaventura* y *La pensión*.

En general, esta situación ha popularizado la idea de que el video es, o al menos debería ser, un producto comercializable. De hecho, en la última década ha surgido en Costa Rica un cine de entretenimiento y un público que lo consume. Incluso se ha llegado a pensar que el cine y las demás producciones audiovisuales pueden convertirse en un producto de exportación. Por ejemplo, algunas producciones nacionales han logrado éxitos en festivales internacionales de renombre. Obviamente, todo esto se encuentra ligado a otros dos factores muy importantes. En primer lugar, la aparición de un personal mejor capacitado, formado en el extranjero (sobre todo en Cuba) y en algunas escuelas nacionales y, en segundo lugar, el desarrollo tecnológico de nuevos equipos que, como ya se dijo, han hecho mucho más accesible la producción profesional de video. En cierto sentido, podría decirse que estamos ante la construcción de una incipiente industria costarricense ligada a lo audiovisual.



Todo lo anterior ha traído consigo que las producciones se hayan vuelto, en alguna medida, más complacientes, en aras de capturar un público mayor. Esto no quiere decir, como se mencionó antes, que no exista un planteamiento crítico en las obras, pues en muchas de ellas es factible reconocer miradas cuestionadoras. No obstante, se nota que la crítica se ha hecho menos incisiva. En este sentido, puede decirse que las obras son menos confrontativas y que existe cierta timidez en sus propuestas. En fin, se aprecia menos compromiso político que en los años ochenta. De hecho, de forma general, no existe una posición ideológica explícita en las obras y, en algunas, prácticamente no hay posicionamiento alguno. Incluso puede decirse que, gracias a las facilidades de filmación existentes, ha surgido un cine *light* que se queda en un tratamiento muy superficial de la intriga y cuyo principal sostén es la utilización de formas lingüísticas coloquiales propias de Costa Rica. Este hablar callejero ha tenido mucho éxito y ha atraído a grandes masas de público a los cines a ver producciones de escaso valor artístico y cinematográfico.

Para ilustrar esta situación, cabe hacer una breve reflexión sobre los largometrajes hechos en Costa Rica durante los últimos diez años. En este periodo, se han estrenado más obras que todas las producidas antes. Casi puede decirse que se está en presencia de un auge sin

precedentes en la historia del cine nacional. Las obras hechas han sido las siguientes (Cuadro 6):

La lista anterior viene a confirmar lo que ya se había dicho: el guion original gobierna de forma indiscutible la producción audiovisual de los últimos tiempos. De hecho, como puede verse, solamente la cuarta parte de los largometrajes se hizo con base en un guion adaptado. Además, de todo el conjunto, solo dos obras (*Caribe* y *El trofeo*) tomaron como base textos literarios costarricenses, señal indiscutible de que la literatura nacional no se ve como un referente significativo para la producción de películas. Detrás de esta situación, se pone de manifiesto que las preocupaciones de los realizadores no coinciden con las de las obras literarias, al menos con aquellas que forman parte del canon nacional.⁸

Si bien las obras enlistadas poseen una gran diversidad temática, en todas se nota cierta insistencia en tratar, con diferentes niveles de profundidad, “problemas sociales” de la sociedad contemporánea. De esta forma, se aprecia el abordaje de temas constantes muy propios de la “agenda nacional” como la migración nicaragüense, en *El camino*; la corrupción política, en *Asesinato en el Meneo*, y los problemas ambientales, en *Caribe*. En otros casos, se emprende reflexiones en torno a “situaciones sociales” típicas de nuestro medio, como el abuso sexual infantil, en

Cuadro 6
Largometrajes costarricenses (2001-2011)

| No. | Título | Año | Realizador | Tipo de guión |
|-----|----------------------------------|------|----------------------------------|---------------|
| 1 | <i>Asesinato en el Meneo</i> | 2001 | Óscar Castillo | Original |
| 2 | <i>Password</i> | 2002 | Andrés Heindenreich | Original |
| 3 | <i>Mujeres apasionadas</i> | 2003 | Mauren Jiménez | Original |
| 4 | <i>Marasmo</i> | 2003 | Mauricio Mendiola | Adaptado |
| 5 | <i>Caribe</i> | 2003 | Esteban Ramírez | Adaptado |
| 6 | <i>El trofeo</i> | 2004 | Miguel Salguero | Adaptado |
| 7 | <i>El psicópata</i> | 2008 | Luis Mena | Original |
| 8 | <i>Cielo rojo</i> | 2008 | Miguel Gómez | Original |
| 9 | <i>El camino</i> | 2008 | Ishtar Yasin | Original |
| 10 | <i>Gestación</i> | 2009 | Esteban Ramírez | Original |
| 11 | <i>Agua fría de mar</i> | 2009 | Paz Fábrega | Original |
| 12 | <i>El sanatorio</i> | 2010 | Miguel Gómez | Original |
| 13 | <i>Del amor y otros demonios</i> | 2010 | Hilda Hidalgo | Adaptado |
| 14 | <i>Donde duerme el horror</i> | 2010 | Adrián y Ramiro García Bogliano | Adaptado |
| 15 | <i>El último comandante</i> | 2010 | Vicente Ferraz e Isabel Martínez | Original |
| 16 | <i>La región perdida</i> | 2010 | Andrés Heindenreich | Original |
| 17 | <i>Tercer mundo</i> | 2010 | César Caro Cruz | Original |
| 18 | <i>A ojos cerrados</i> | 2010 | Hernán Jiménez | Original |
| 19 | <i>El regreso</i> | 2011 | Hernán Jiménez | Original |

Fuente: Bermúdez (2011) y Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (2011).

Agua fría de mar; la prostitución de menores y el turismo sexual, en *Password*; el embarazo adolescente, en *Gestación*, y las preocupaciones de la juventud, en *Cielo Rojo*. También ha surgido un grupo de películas que ha cultivado, con pésimos resultados, las posibilidades de un cine de terror de factura costarricense, tal es el caso de *El psicópata*, *Donde duerme el horror* y *El sanatorio*. Capítulo aparte merecen obras como *Marasmo* o *Del amor y otros demonios*, que no se ambientan en Costa Rica, o *El último comandante* y *Tercer mundo*, que al ser coproducidas incorporan “otras realidades”, lo cual, obviamente, no puede, de ninguna forma, ser motivo de censura.

En fin, este breve recuento, que no es exhaustivo, nos permite ilustrar, en cierta medida, el panorama temático de los largometrajes costarricenses y corroborar que la literatura, al menos aquella incluida en el canon nacional, no pareciera dar cuenta de las preocupaciones incluidas dentro de este ámbito de contenido. Obviamente, esto no quiere decir que las posibilidades de adaptación de literatura costarricense sean pocas o que esta sea “obsoleta” en cuanto a temas se refiere. Más bien, revela que los realizadores, quizá por ignorancia, no han explorado a profundidad las posibilidades fílmicas que tienen algunas obras, especialmente aquellas poco conocidas e ignoradas por el canon oficial. También es evidente que ha imperado un respeto muy grande por las obras que impide reelaborarlas según las necesidades que requiere el proyecto cinematográfico. De hecho, hasta ahora, la única obra que ha planteado modificaciones sustanciales a la trama original de un texto literario ha sido *Caribe*, la cual, de forma bastante aceptable, alteró el cuento “El solitario” de Carlos Salazar Herrera.

Todo lo anterior apunta al hecho de que aun y cuando en los últimos años ha ocurrido una estimulante y renovadora “explosión” de producciones audiovisuales, ha habido pocas alternativas para repensar las posibilidades de adaptación que ofrecen los textos literarios, los cuales parecen considerarse encasillados a cierta idea de lo nacional, que, si bien no se considera válida en la actualidad, no se subvierte de forma explícita. Dada esta situación, la literatura, poco a poco, ha sido relegada como punto de partida para plantear obras audiovisuales.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, se han venido generando algunas ideas que pueden puntualizarse de la siguiente forma:

1. Fuera de algunos casos aislados, la producción de obras audiovisuales basados en textos literarios es un fenómeno que se consolida y, a su vez, tiene su mayor auge en la década de los ochenta del siglo XX como parte de un proceso llevado a cabo mayoritariamente por instituciones estatales (especialmente

Canal 13), cuyo objetivo fue promover, bajo la excusa del “apoyo educativo”, la identidad y los valores nacionales, con el fin de asegurar por este medio el consenso y la paz social.

2. De forma mayoritaria, los textos llevados a la pantalla pertenecen al “canon nacional” y, por ello, ha habido poco margen para la recreación de la obra literaria. Consecuentemente, hay un gran apego al argumento original; tanto que ni siquiera se cambia el título de la obra. Además, en algunas ocasiones, se presenta la obra prácticamente de forma literal.
3. Con unas pocas excepciones, hay un predominio absoluto del ámbito rural en las obras. Esto prueba que la adaptación se encuentra mediada por el imaginario y los símbolos promovidos por el discurso identitario nacional. En los años ochenta, no obstante, la visión de lo campesino no es monolítica. Ciertamente, en algunos casos, se cae en el estereotipo folclórico que retrata la armonía de la vida en el campo. Pero en otros, se asume una perspectiva crítica que toma un tono de denuncia de las condiciones de vida y trabajo de los campesinos.
4. A partir de los noventa, al cambiar las condiciones sociales y políticas, el Estado pierde interés en llevar a cabo la adaptación de textos literarios. La iniciativa privada, que asume la producción de obras a partir de este momento, no logra cristalizar un proyecto al respecto. Sus adaptaciones siguen pautas muy restringidas apegadas a los ideales hegemónicos ya mencionados. Al no lograr subvertir estos valores, la adaptación ya no es un fenómeno comercialmente viable. Por consiguiente, el número de obras literarias llevadas a la imagen disminuyó hasta el punto de que, en la actualidad, es un proceso exiguo con poca incidencia en el medio audiovisual.
5. La falta de presencia de las adaptaciones de obras literarias no implica necesariamente una subversión o transgresión de los valores nacionales hegemónicos. A pesar de que lo folclórico ha desaparecido casi por completo, los nuevos audiovisuales no se han avocados a discutir, desde un punto de vista explícitamente político, la imagen de país. Debido a su búsqueda de un público masivo, se han centrado en exponer temas relacionados con “descomposición social” del país. Ya no se ve a Costa Rica como el mundo rural (ya sea idílico o cuestionado), ahora es una especie de “mundo urbano en contradicción”. No se cuestiona el modelo de país, lo que se discute es el hecho de que el país “real” no cumple con las expectativas que debiera tener.
6. En general, ha faltado una discusión de carácter académico sobre este tipo de producciones. En particular, no ha existido una reflexión profunda sobre

la presencia y función de los valores y los símbolos hegemónicos de la nacionalidad costarricense. Un trabajo de este tipo puede servir de guía a futuras producciones para poder conocer y subvertir las propuestas hechas décadas atrás.

NOTAS

- ¹ Para efectos de este trabajo, se entenderá por producción audiovisual cualquier obra de carácter comunicativo que utilice la imagen y el sonido para transmitir una idea, sin importar el formato. De esta forma, a lo largo de este artículo, se analizarán obras tanto en formato de cine y televisión, como aquellas hechas en formato digital. Sin embargo, solo se incluyen los audiovisuales que, en mayor o menor medida, poseen un carácter profesional. Debido a esto, las obras aficionadas, como muchas de las que parecen en *YouTube*, no han sido tomadas en cuenta.
- ² Al respecto, véase Cortés (2008).
- ³ Este trabajo se realizó como parte del proyecto de investigación 510-A8-214 "Una aproximación crítica a las creaciones audiovisuales costarricenses hechas a partir de textos literarios", el cual fue realizado en la Sede del Atlántico con el auspicio de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.
- ⁴ El caso más significativo es *Elvira* (1955), largometraje basado en la obra homónima de Moisés Vincenzi, la cual es la primera película sonora hecha en Costa Rica. A ella, debe agregarse la adaptación del cuento "Matatigres" de Fabián Dobles hecha en 1956 e incluida en el filme *America Pagana*, documental de los cineastas italianos Aldo Buzzi y Federico Patellani. También cabe ubicar como antecedente la película mexicana *La isla de los hombres solos* (1974), de René Cardona, la cual está basada en la novela del mismo título escrita por José León Sánchez.
- ⁵ Desde luego, en dicho proceso, también estuvieron involucradas motivaciones de diverso tipo. Como se verá luego, es claro que también hubo intereses políticos y de índole nacionalista.
- ⁶ Al respecto, véase Bolaños y González (2010).

- ⁷ Tal es el caso de los cuentos "La bruja" y "El beso".
- ⁸ Es preciso manifestar que este trabajo, en ningún momento, pretende juzgar de alguna forma dicha situación. Al respecto, téngase en cuenta que, en creación de las obras audiovisuales, no solo está presente un individuo (el autor), sino que, como cualquier otro producto artístico, estas reflejan también las tensiones de un momento histórico y social. La tarea de la crítica, por lo tanto, no es juzgar las obras, sino buscar comprenderlas.

BIBLIOGRAFÍA

- Baltodano, Gabriel. 2008. "Literatura y cine: el caso costarricense". Texto inédito.
- Bermúdez, José. 2011. "Cine costarricense (1914-2010)". Disponible en línea: <http://prezi.com/lipas2q-prxe/cine-costarricense-1914-2010>.
- Bolaños Esquivel, Bernardo y González Campos, Guillermo. 2005. "Literatura y cine: Procesos de reescritura y transformaciones discursivas en la película *Caribe*". *InterSedes*, 6(11): 17-26.
- Bolaños Esquivel, Bernardo y González Campos, Guillermo. 2010. "Literatura y producción audiovisual en costa rica: El caso de Fabián Dobles". Texto por aparecer.
- Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. 2011. "Producciones recientes". Disponible en línea: <http://www.centrodecine.go.cr/cine-video-costa-rica/producciones-recientes>.
- Cortés, María Lourdes. 2008. *Luz en la pantalla: Cine, video y animación en Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Ovares, Flora y otros. 1993. *La casa paterna*. San José: EUCR.
- Quesada, Álvaro. 1995. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910): Enfoque histórico social*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quesada, Álvaro. 1998. *Uno y los otros: Identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Rojas, Margarita y Ovares, Flora. 1995. *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben.