

De *Elvira* a *Gestación*: amor e identidad, mujer y sociedad

Bértold Salas Murillo
Recibido: 25/09/2011
Aprobado: 15/02/2012

Resumen

Se examina el segundo largometraje costarricense, *Elvira* (1955), de Alfonso Patiño Gómez, para relacionarlo con obras contemporáneas, y especialmente con *Gestación* (2009), de Esteban Ramírez. Son filmes que plantean similares preguntas, que son también las de otros largometrajes producidos por costarricenses en la primera década del siglo XXI: ¿Qué enorgullece a los costarricenses?, ¿cómo se comporta una mujer?, ¿cómo se quieren un hombre y una mujer?, ¿cómo es posible querer más allá de las clases sociales? El 'encuentro' de los argumentos de *Elvira* y *Gestación* responde a estas preguntas.

Abstract

From “Elvira” to “Gestación”: love and identity, woman and society.

The second film making by Alfonso Patiño Gómez, called “Elvira” (1955) is analyzed in order to make the relationship with contemporary works, mainly with “Gestación” (2009) from Esteban Ramírez. These films bring up similar questions produced by some other feature films in the first decade of the XXI Century: What makes Costa Rican people proud? How does a woman behave? How do a man and a woman love each other? How is it possible to love beyond the social classes? Both “Elvira” and “Gestación” answer those questions.

En la pantalla son presentados los techos de una ciudad vasta y moderna, con majestuosos edificios y elegantes automóviles. En la banda sonora, nítida, se escucha *Linda Costa Rica*, del compositor nicaragüense Tino López Guerra (1906-1967), en la que fue su primera versión, cantada por el mexicano Miguel Aceves Mejía (1915-2006).

Mientras se escuchan los célebres versos —célebres, en Costa Rica— “Por ser tan linda a Costa Rica la llaman / La Suiza Centroamericana”, el filme se presenta por medio de unas

palabras, impresas sobre la imagen de la Catedral Metropolitana. Comienza *Elvira* y, según explica este texto, es la primera película costarricense, realizada por “simples aficionados”, quienes sin embargo han puesto el “mayor empeño”.

A continuación, cesa la música alegre e inicia una tonada bucólica. El relato se sitúa en algo parecido a la pampa guanacasteca: largas tierras, limpios cielos, y una bella mujer con el cuerpo extendido sobre el tronco de un árbol. Es *Elvira*, quien se aburre de las charlas y los juegos

Bértold Salas Murillo. De *Elvira* a *Gestación*: amor e identidad, mujer y sociedad. *Revista Comunicación*, 2011. Año 32 / vol. 20, No. 2. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 44-51. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

PALABRAS CLAVE:

Elvira, Gestación, cine costarricense, siglo XXI

KEY WORDS:

Elvira, Gestación, Costa Rican movies, XXI Century



de sus amigos, y así lo cuenta a Alberto, el criado, joven apuesto y culto.

Las inquietudes de Elvira tienen rumbos distintos a los juegos casi infantiles de estos muchachos y muchachas, burgueses como ella. Alberto la entiende y lamenta: "No hacen más que decir tonterías. Ninguno de ellos es interesante, ni ellas. Le aseguro que no se han puesto a pensar por qué viven, y para qué". Es entonces que la muchacha, seducida por la inteligencia del criado, confiesa su concepción del género femenino: "Las mujeres no somos capaces de ver a un hombre joven y fuerte, de hablar, de caminar con él, sin un objeto preciso: ser amada. Es algo que ustedes no comprenden". Esta confesión es suficiente para que el muchacho se aproxime a ella, y la bese. Roto el hechizo, Elvira cae en la cuenta de las diferencias entre los dos: es solamente un criado. Y le dice: "No crea que el hecho de haber descubierto mi secreto lo autoriza a nada". Se convierte así en su enemiga: lo acosa, dice sospechar de sus visitas a la biblioteca paterna, y finalmente consigue que el padre lo despida. A partir de entonces, *Elvira* se convierte en el relato de la educación y el triunfo intelectual de Alberto, que le permiten acceder a la condición de clase de la muchacha y regresar, primero nuevamente como criado y después como administrador de la fortuna familiar.



Producida por Carlos Alfaro Mac Adam, con guión del filósofo Moisés Vincenzi (1895-1964), a partir de su novela homónima, *Elvira* fue estrenada en 1955, un cuarto de siglo después de la primera película costarricense, *El retorno* (1930), de Albert Francis Bertoni. Sin embargo, como señala María Lourdes Cortés, esta obra pionera no había creado una tradición cinematográfica y nadie la recordaba; para sus primeros espectadores, *Elvira* constituía la primera película nacional (Cortés, 2008: 25).

Tampoco *Elvira* dio pie a una tradición, y después del estreno en ese mismo año de *Milagro de amor*, de José Gamboa, Costa Rica apenas estrenó entre dos y tres largometrajes por década, e incluso ninguno, como en los noventa. Esta escasez de producciones costarricenses contrasta con lo que ha sido el comienzo del presente siglo, en cuya primera década los costarricenses vieron estrenados más de 15 largometrajes entre el 2001 y el 2011. Es con esta explosión que parece que por fin puede hablarse de una tradición audiovisual costarricense que llega a las salas de exhibición comerciales.

La comprensión de estos relatos cinematográficos costarricenses que irrumpen en este siglo XXI será más completa si se entienden cuánto los une al siglo XX, periodo escaso en cuanto a producciones, pero que sentó algunas de las bases del presente. En este artículo, se ha decidido examinar *Elvira*, la segunda película costarricense, y relacionarla con obras contemporáneas, y especialmente con una de las más recientes y exitosas, *Gestación* (2009), dirigida por Esteban Ramírez.

Gestación narra el encuentro de dos adolescentes, Jessie y Teo, durante las vacaciones que preceden al último año de secundaria. Los une la sintonía emocional y física, pero los separan las clases sociales. Sin embargo, esto no es un problema hasta el momento en que la muchacha resulta embarazada, situación que conocen poco después de comenzar el curso lectivo. Es entonces que surgen las fricciones en la pareja, además de que la madre de Teo se opone a la relación y la gravidez de Jessie provoca su discriminación en el colegio.

Más allá de las diferencias argumentales, formales o de técnica cinematográfica, tanto *Elvira* como *Gestación* plantean similares preguntas. Preguntas que son también las de otros largometrajes producidos por costarricenses en la primera década del siglo XXI: ¿De qué se ufanan los costarricenses?, ¿cómo se comporta una mujer?, ¿cómo se quieren un hombre y una mujer?, ¿cómo es posible quererse más allá de las clases sociales?

El presente artículo pretende la respuesta de estas preguntas, a partir del 'encuentro' entre los argumentos de *Elvira* y *Gestación*. Este encuentro comprende cuatro ejes: la exaltación de lo autóctono, la condición de la mujer, la estrategia melodramática y la diferencia de clases sociales como obstáculo para las relaciones de pareja. Estos

cuatro puntos permiten vincular los textos fílmicos, pero también involucra a otras películas costarricenses.

LO AUTÓCTONO

Elvira presentó a sus espectadores de mediados del siglo XX un país culto y moderno, del cual podrían sentirse orgullosos. *Gestación* mostró a los de la primera década del siglo XXI una patria reconocible, con gentes que hablan, actúan y padecen como cualquier vecino. Esto las diferencia de otros largometrajes costarricenses que apuntan a un público internacional y renuncian a marcas que los anclan a Costa Rica, como ocurre en *Asesinato en El Meneo* (2001), de Óscar Castillo, *Marasmo* (2003), de Mauricio Mendiola y *Del amor y otros demonios* (2010), de Hilda Hidalgo. Sin embargo, el rescate de lo autóctono —más bien, de lo que es presentado como ‘autéctono’ o ‘costarricense’— es muy diferente en *Elvira y Gestación*.

Como fue apuntado, las primeras imágenes de *Elvira* incluyen la presentación de una limpia y moderna ciudad de San José. También en los minutos iniciales se muestran sus paisajes rurales y las mujeres costarricenses. Sobre dos de estos elementos, la ciudad y las mujeres, el relato insiste y dedica una parte importante de sus escasos 40 minutos. Este tipo de énfasis son comunes en el cine de ficción costarricense, el cual

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

Los tres primeros largometrajes costarricenses, *El retorno*, *Elvira* y *Milagro de amor* “son relatos que colaboran en la cohesión de una imagen que la literatura y los discursos patrios estaban fijando en torno a la identidad nacional” (Cortés, 2008: 22). También lo eran los escasos ejemplos de ficción en los otros países centroamericanos, como la guatemalteca *El sombrero* (1950), de Guillermo Andreu (Cortés, 2005: 74).

Cortés destaca que estos tres largometrajes aprovechaban siempre dos rasgos: las bellezas paisajísticas y las mujeres costarricenses (Cortés, 2008: 26). También lo hicieron algunos de los largometrajes costarricenses del siglo XXI: el paisaje costarricense es central en *Caribe*, como también lo es la belleza de las ticas en *Asesinato en El Meneo*.

Sin embargo, *Elvira* presume respecto a un rasgo costarricense que es ciertamente inédito en la cinematografía costarricense: su cultura y modernidad. *Elvira* muestra la emergente Costa Rica de la Segunda República, una capital de grandes edificios, en la que además ocurren

grandes discusiones, como si fuera una París tropical, encabezadas por el fulgurante intelectual que es Mariano González, seudónimo de Alberto. La narración se vuelca sobre la modernidad costarricense, a partir de la presentación cultivadas sobremesas, automóviles y representativos puntos urbanos: el Parque Central, la estatua de León Cortés, el Cine Palace, el Gran Hotel Costa Rica, la Corte Suprema de Justicia, los edificios del Correo y de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Costa Rica. Recoge así la huella de un proceso urbanizador que se desarrolla entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (Fumero, 2005: 3).

El mismo acto de filmar un largometraje es una muestra de modernidad, como los automóviles y el elegante espacio urbano. Como señala orgulloso el texto que introduce el filme, con el empeño de su gente, Costa Rica ha producido su ‘primera’ película. Para que esto no sea puesto en entredicho —es decir, que no se dude que es una obra costarricense—, los créditos no identifican a un realizador o un guionista; la primera función la cumplió el mexicano Alfonso Patiño Gómez, quien solamente poseía experiencia en producción (Cortés, 2005: 183)¹.

En el momento de su estreno, la película *Elvira* fue muy criticada y solamente se valoró el esfuerzo costarricense. Además de la torpe realización de Patiño Gómez, se objetó la fotografía del también mexicano Max Liszt (Cortés, 2005: 183). Es pertinente apuntar que el filme tampoco recuerda la procedencia extranjera de la canción *Linda Costa Rica*, lo cual no impide aprovechar su letra tan elogiosa de lo nacional: “De sus mujeres se ufana / que parecen sin querer exagerar / muñecas de porcelanas / escapadas de un lindo bazar”.

Para quien escribe estas líneas, *Elvira* tiene sus aciertos, principalmente en la composición de algunos planos. Tiene también tremendas imperfecciones en cuanto al guión, la técnica fotográfica y la actuación. Su brevedad, apenas 40 minutos, impide el adecuado desarrollo psicológico de los personajes, situación que las deficitarias actuaciones no ayudan a disimular.

Como *Elvira, Gestación* sostiene la narración sobre una serie de marcas que afirman la identidad costarricense, pero de una manera muy distinta a los vanguardistas escritos de Mariano González y la modernidad de San José. En el largometraje de Ramírez, no es ya la capital moderna, sino la presentación —un tanto edulcorada, pero presentación finalmente— de sus márgenes, como el pobrísimo barrio en el que vive Jessie, o de los indicios de la desintegración social, como cuando Teo es asaltado. Sin hacer ostentación de modernidad, el paisaje en *Gestación* es exclusivamente urbano, como ocurre en cuatro quintas partes de *Elvira*. Toma como fondo espacios reconocibles de la capital, como el Museo Nacional, el Parque Nacional y Barrio Amón, entre otros².

En *Gestación*, la identidad costarricense es también afirmada, pero a través de la recuperación de lo popular y lo contemporáneo. En primer lugar, los paisajes asociados al ocio, como el Mercado Central, colorido y alegre, y el Parque Metropolitano La Sabana, espacio para las confidencias adolescentes. Son parte del relato tradiciones costarricenses y también latinoamericanas como la celebración del Año Nuevo y el canto de *Año viejo*, de Tony Camargo³.

Sin embargo, la principal huella de la identidad costarricense, y que podría estar entre las explicaciones del éxito comercial de *Gestación*, es la presentación de un lenguaje y una cotidianidad muy propios de la juventud costarricense en los primeros años del siglo XXI: la jerga juvenil, sus costumbres, inquietudes y aspiraciones, e incluso la alusión a equipos de fútbol como el Deportivo Saprissa y el Club Sport Herediano. El filme de Esteban Ramírez construye su 'encanto' a partir de este tipo de marcas, como lo hacen también los irreverentes largometrajes de Miguel Gómez, *El cielo rojo* (2008) y *El sanatorio* (2010).

Las marcas de identidad incluyen la referencia a otras obras artísticas dentro de los relatos. Las lecturas de Alberto revelan una serie de preferencias literarias: Stendhal, unos versos de José Asunción Silva, y el mismo Vincenzi, son mencionados e incluso se leen o recitan fragmentos de sus obras. Por el contrario, en *Gestación*, hay un homenaje a figuras más populares y cercanas a los jóvenes de la primera década del siglo XXI, específicamente al actor Johnny Depp y dos películas que protagoniza: *Ed Wood* (1994) y *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle Fleet, 2007), dirigidas por Tim Burton.

Tanto *Elvira* como *Gestación* proponen un pacto al espectador, como una manera de conseguir su aprobación. En *Elvira*, la narración se presenta como la primera película costarricense, producto del empeño de los costarricenses. En *Gestación*, el pacto pasa por la presentación de su historia de amor y embarazo adolescente como "inspirada en hechos reales". En ambos casos, son formas de seducir al espectador costarricense: *Elvira* se presenta como una obra orgullosamente nacional, y *Gestación* como una película que trata situaciones muy costarricenses.

LA CONDICIÓN DE LA MUJER

Cuando *Elvira* fue estrenada en 1955, las mujeres costarricenses podían votar y comenzaban a incorporarse plenamente al espacio político y productivo. Sin embargo, *Elvira* no solamente no da cuenta de esto, sino que hace una representación conservadora de los roles y comportamientos de las mujeres; esto puede deberse a que la narrativa y el pensamiento de Moisés Vincenzi se

aferra a las inquietudes filosóficas y expectativas de la primera mitad del siglo XX.

En *Elvira*, las tres mujeres que figuran en el argumento son inmaduras en lo emocional: la protagonista, la mucama Alicia, enamorada de Alberto, y Emma, tía de Elvira y, según es revelado finalmente, verdadera madre del protagonista. Sin duda, la mayor inmadurez es la de Elvira, y esto es claro desde el comienzo de la narración. Temerosa de su deseo y admiración por Alberto, provoca su despido. Sin embargo, no abandona la coquetería y va a su encuentro en el momento de su partida, con el traje más ostentoso.

Elvira entrega a Alberto el doble del dinero correspondiente a su liquidación, pero este lo rechaza. Sin embargo, el muchacho no tiene problemas con que la tía Emma le prometa pagarle un salario mientras consigue otro empleo. Es así como Alberto puede continuar con su formación, y convertirse en el sólido escritor e intelectual que es Mariano González.

Entre las lecturas del intelectual en formación se encuentra el mismo Vincenzi, de quien Alberto lee un pasaje a Alicia. Este fragmento está dedicado justamente a la educación de las mujeres y revela las prioridades en cuanto al género del filósofo costarricense, también autor de la novela: "No digo que las mujeres no se interesan por la cultura, pero si el maestro es joven, galán y además brillante, la cultura pasa a un segundo lugar, y el amor al primero. Para que las niñas progresen, sus maestros han de ser mujeres o ancianos, de otro modo su avance toma un rumbo diferente que no siempre es el mejor".

De acuerdo con Vincenzi, las características de la mujer —su coquetería, su pasión, su fragilidad emocional— dificultan su interés e incluso su participación en la producción cultural e intelectual. Y cuando esto ocurre, es una suerte de pasatiempo. En *Elvira* no hay apuntes respecto a la mujer como participante de la esfera pública: la protagonista lee los artículos de Mariano González, y es así como se enamora de Alberto. Envía comentarios respecto a las ideas del filósofo, pero este diálogo nunca sale de la esfera privada.

Es con la ayuda de la tía Emma que Alberto puede dedicarse a su formación y convertirse en Mariano González. Convertido en un exitoso escritor que vive de sus publicaciones en la prensa, regresa a trabajar a casa de Elvira, primero como criado y después como bibliotecario del papá. En su regreso, la actitud de Elvira es otra: anteriormente, acosaba al muchacho cuando visitaba la biblioteca paterna, y ahora le permite leer, y no objeta que la tía sirva las bebidas para ella y el criado.

En Costa Rica no se ha producido un relato explícitamente feminista. Sin embargo, la condición de la mujer es el más recurrente de los temas de esta cinematografía

en el siglo XXI. La mujer y lo femenino es especialmente central en *Mujeres apasionadas* (2004), de Maureen Jiménez y *Agua fría de mar* (2010), de Paz Fábrega; asimismo posee, junto con otros asuntos, un papel importante en *Marasmo* (2003), de Mauricio Mendiola, *Caribe, El camino* (2008), de Ishtar Yasin y *Del amor y otros demonios* (2009), de Hilda Hidalgo.

En el caso de *Gestación*, la condición de la mujer es explicitada a partir del embarazo de Jessie y de los prejuicios que debe enfrentar en el colegio. La madre de la muchacha es soltera como ella, y mezcla el reproche con la solidaridad al enterarse de la gravidez de su hija. Muy distinto es el comportamiento de otra madre soltera: la mamá de Teo, que desconfía inicialmente de ambas y se opone a la relación.

A diferencia de *Elvira*, en *Gestación* los personajes femeninos muestran una fortaleza que no es la del principal personaje masculino, Teo, que se muestra paralizado ante la noticia del embarazo. Además de las anteriormente mencionadas (Jessie, su madre y la de Teo), destaca Alba, la mejor amiga de Jessie, ingeniosa para responder a los muchachos que la ‘piropean’ en la calle y para defender a su amiga de las monjas del colegio. Efectivamente en el colegio, a raíz de las primeras señales de su gravidez, la dirección exige a Jessie que no comparta en las aulas con sus compañeras de curso, ni siquiera en la hora del recreo, y que ingrese a una hora y por una puerta distinta de la principal. Todo esto con el propósito de no dar un ‘mal ejemplo’ al resto de las estudiantes. Los prejuicios de las religiosas tienen la respuesta de Alba, quien prepara una protesta pública contra la medida que recibe la atención de la prensa. Es entonces que las organizaciones estatales reparan en la situación de Jessie y exigen una enmienda.

Con cincuenta años de diferencia, *Elvira* y *Gestación* postulan un tratamiento de la condición de la mujer muy diferenciado, sin duda a raíz del paso del tiempo y de los cambios en la estructura cultural y social costarricense con respecto al género. Sin embargo, lo que quiere subrayar este artículo es que la condición de la mujer es, como la defensa de una propuesta identitaria, un tema central en la breve cinematografía costarricense.

LA TRAMA AMOROSA

Se suele denominar melodrama —‘drama con música’— a una narración dedicada al espacio doméstico (la familia o la pareja), que tiene por prioridad la exposición de los sentimientos. En el caso cinematográfico, este tipo de relatos aprovecha recursos del guión, como podrían ser un argumento retorcido o efectista, o sentidos diálogos, y del lenguaje audiovisual, subrayando la expresión de las emociones a través de los primeros planos y la banda sonora, entre otros (Català, 2009). *Elvira* es un me-



lodrama: la música acompaña los gestos, las acciones, marca los giros argumentales y, especialmente, construye la emocionalidad propuesta por la narración.

Como fue señalado, el guión es de Moisés Vincenzi, a partir de su novela homónima. El texto literario, como el fílmico, intercala reflexiones de naturaleza filosófica (Vincenzi, s.f.). Sin embargo los dos son melodramas pues es la pasión, y no el intelecto, la que guía los actos de los personajes.

El argumento de *Elvira* contiene desdoblamientos, engaños y situaciones que son una suerte de reflejo de otros pasajes. Por ejemplo, el desvelamiento al final del relato de que Alberto es hijo de Emma, que además es apenas media hermana de Fernando, el padre de la protagonista. También, el tener un protagonista, Alberto, el criado, que se cultiva para publicar sus escritos con seudónimo, Mariano González, y que es de este segundo que se enamora Elvira. Sin embargo, el detalle más dramático está en el personaje de la mucama Alicia, quien muere de desamor pues sabe que su adorado Alberto nunca dejará de amar a Elvira.



El que es realmente el primer largometraje costarricense, *El retorno*, es también una historia de amor en clave melodramática. Posteriormente, otros melodramas *Elvira* son: muy explícitamente, *Mujeres apasionadas*, sobre los sentimientos de cinco mujeres enamoradas del mismo hombre; *Caribe*, sobre un triángulo amoroso en el marco de un conflicto ecologista, y *A ojos cerrados* (2010), de Hernán Jiménez, sobre la pérdida de un ser querido.

Como *Elvira*, *Gestación* presenta a un hombre y una mujer que se quieren, pero que por diversas circunstancias han de separarse: en el caso del filme de Patiño Gómez, por la diferencia de clases y por el temor de *Elvira* a su propio deseo; en el de Ramírez, por el embarazo y el desgaste de la relación a consecuencia de la presión de semejante responsabilidad en un par de adolescentes.

La narración de *Gestación* prepara al espectador en torno a las circunstancias y felicidades del amor juvenil antes de conocerse del embarazo de Jessie. A juicio de quien escribe estas líneas, esos pasajes del enamoramiento de los muchachos son, en cuanto a lenguaje cinematográfico, los mejores momentos del filme: cuando se conocen en un centro comercial, la visita de la muchacha a casa de Teo, el primer encuentro sexual entre ambos y los paseos por Barrio Amón y el Mercado Central. La narración sabe construir una relación empática entre el espectador y los personajes y su relación, como corresponde a un relato de características melodramáticas.

La pasión amorosa es central en ambos relatos. Sin embargo, la aproximación es muy distinta. En *Elvira*, es más lo que discute sobre el amor, que lo que ocurre; además, la trama se sobrecarga en encuentros y desencuentros entre los personajes, así como en intrigas familiares. Por el

contrario, en *Gestación* la trama brilla por su sencillez y es más lo que ocurre que lo que se discute en torno a la pareja. La diferencia en las estrategias para exponer los sentimientos puede estar vinculada al oficio de los cineastas: en *Elvira*, eran aficionados, demasiado respetuosos de las ideas provenientes del texto original de Vincenzi; en *Gestación*, hay un conocimiento del guión y de cómo han de ordenarse la información y los recursos audiovisuales para obtener un resultado en los espectadores.

LA RECONCILIACIÓN DE LAS CLASES

Género surgido como entretenimiento para el pueblo, el melodrama incluye entre sus más frecuentes motivos las pasiones entre personajes de distintos extractos sociales. En términos de estructura narrativa, este tipo de relaciones da pie a la presentación de las normas sociales como obstáculos para el cumplimiento de la aspiración de los protagonistas. ¿Qué ocurre con estas normas sociales en los filmes en cuestión?

En *Elvira*, la protagonista descubre su deseo por Alberto, un simple criado, y comienza entonces a hostigarlo, hasta conseguir finalmente su despido. Este acoso incluye frases que recuerdan su condición: recrimina sus visitas a la biblioteca paterna y asegura que estas tienen por objetivo robar: "Limítese a ser lo que es y no sustraiga más libros de la biblioteca". Y recalca: "Esas lecturas son para mentes privilegiadas".

El relato no contradice las prejuiciadas palabras de *Elvira*: Alberto se cultiva y comienza a escribir en la prensa. Se presenta a un par de intelectuales, Alejo y Dimitre, como Mariano González, un provinciano que pretende

ilustrarse. Estos suponen, a partir de su cultura y buena pluma, que es de “buena familia”. Sin embargo, la narración concluye en que efectivamente es de buena familia, aunque esto no lo sabía en un principio: es el hijo de Emma, la media hermana del padre de Elvira. Es decir, el éxito de Alberto parece contradecir la asociación entre abolengo y cultura, pero esta es finalmente legitimada al darse a conocer la verdadera condición del muchacho.

Instigado por Elvira, don Fernando no tiene que pensárselo dos veces antes de despedir a Alberto, a pesar de que después confiesa a Emma, su hermana, que siempre supo que era su hijo. Sin embargo, al final de la narración y de manera inverosímil, le cede el control de sus negocios. De esta manera concluye el ascenso de Alberto en la escala social: tiene ahora el reconocimiento (confiesa que es Mariano González), la alcurnia (se entera que es hijo de Emma) y el capital. Puede, entonces, casarse con Elvira.

Por otra parte, la interdicción social muestra sus prioridades: la unión de Alberto y Elvira es imposible mientras el primero es un simple criado. Sin embargo, sí es viable cuando posee la legitimación que brinda el éxito intelectual y ser el hijo de la tía Emma. La diferencia de clases es problemática, pero no lo es la unión entre primos que han vivido bajo el mismo techo.

Las relaciones de pareja más allá de las clases sociales aparece en al menos dos de los largometrajes producidos en la última década: *Password: Una mirada en la oscuridad* (2003), de Andrés Heidenreich, y *Gestación*. En el primero de los filmes es presentada la atracción entre dos adolescentes, Carla y Andrés, a pesar de que los separa el abandono del padre de la muchacha y el consiguiente descalabro económico de su familia.

En *Gestación*, las diferencias entre clases sociales son mayores y juegan un papel más relevante en el relato. Jessie vive en un barrio pobrísimo, en una casa diminuta, y tiene por amigos a los indigentes que lo habitan. Por el contrario, Teo vive con su madre en un barrio de clase media alta. Mientras la muchacha asiste con una beca, a un colegio de monjas, Teo es estudiante en un colegio privado y, según es sugerido, bastante exclusivo. Sin embargo, los dos padecen de condicionamientos debidos a su clase. Jessie vive entre estrecheces a consecuencia de su pobreza, y Teo debe renunciar a sus sueños de ser actor porque su madre tiene otras expectativas.

La distancia entre las clases sociales de los personajes es dibujada durante el encuentro de las dos madres, después de saber del embarazo de Jessie: las ropas que visten las mujeres y la manera de comportarse y exponer su posición respecto a la situación de sus hijos. Es una distancia de la cual no eran conscientes hasta entonces los muchachos, pero sí las madres. La de Teo aconseja a

su hijo que abandone a Jessie: “No te has dado cuenta que ustedes son de mundos distintos”.

Sin embargo, a diferencia de *Elvira*, en *Gestación* sí es posible el encuentro entre clases sociales, sin necesidad de operaciones como triunfar como intelectual o descubrirse como hijo de la hermana del patrón. En su desenlace, el filme de Esteban Ramírez presenta a un par de jóvenes, padre y madre de la misma niña, que aún se sienten atraídos el uno por el otro, sin que sus circunstancias sociales hayan cambiado: Jessie debe trabajar y Teo asiste a la universidad.

Como en el caso de la defensa de la identidad y la condición de la mujer, este tipo de detalles muestran, nuevamente, una evolución en las dinámicas sociales. Sin embargo, también hacen evidente la persistencia en torno a temas similares.

A MANERA DE CONCLUSIONES

Este breve recorrido ha querido mostrar cómo, pese a que hay más de medio siglo de diferencia entre sus estrenos, *Elvira* y *Gestación* abordan los mismos asuntos (lo autóctono, la condición de la mujeres, las clases sociales) y recurren a un mismo tono (el melodramático). Como ha sido señalado, estos rasgos aparecen también en otras películas costarricenses estrenadas en la primera década del siglo XXI.

Por supuesto, entre un relato y otro hay marcadas diferencias en el tratamiento de estos asuntos: mientras que *Elvira* exalta el carácter moderno y cosmopolita de Costa Rica, *Gestación* opta por un rescate de sus gentes, problemas y tradiciones urbanas. El patriarcalismo y la presentación de mujeres pasivas e inmaduras en el filme de 1955, contrastan con la legitimación de ciertos roles femeninos y la denuncia de los prejuicios en el de 2009. La conciliación de las clases sociales, imposible de manera verosímil en el filme de Patiño Gómez, se encuentra en cambio en el horizonte al finalizar el de Ramírez. En los dos filmes permanece, intacto, el tono melodramático.

El paso de los años y los cambios en la estructura cultural y social costarricense explican las diferencias entre estos filmes; es decir, entre los relatos de mediados del siglo XX (*Elvira*) y los de la primera década del siglo XXI (*Gestación*, y el resto de los largometrajes mencionados). Este artículo ha pretendido subrayar cómo debajo de estas diferencias, subyacen y persisten determinados rasgos, característicos de la breve cinematografía costarricense.

NOTAS

¹ También en la primera década de siglo XXI, se han estrenado filmes costarricenses con la participación de realizadores extranjeros: Adrián y Ramiro García Bo-



gliano, en *Donde duerme el horror* (2010), César Caro Ruiz, en *Tercer Mundo* (2011), y la codirección de Vicente Ferraz, en *El último comandante* (2010).

- ² Un precedente de esta operación es el más conocido de los cortometrajes de Esteban Ramírez, *Once rosas* (1999), que se desarrolla en la capital y presenta el Teatro Nacional, la Plaza de la Cultura y el bulevar de la Avenida Central, todos en San José.
- ³ Con una función muy distinta, esta misma fiesta y canción aparecen en el desenlace de *Agua fría de mar* (2010), de Paz Fábrega.
- ⁴ También en *El cielo rojo* (2008), de Miguel Gómez se da una defensa de las producciones artísticas costarricenses, en este caso de su música y cine.

BIBLIOGRAFÍA

- Català, J. M. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.
- Cortés, M. L. (2005). *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Madrid: Taurus.
- Cortés, M. L. (2008). *Luz en la pantalla. Cine, video y animación en Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Fumero Vargas, P. (2005). *Cultura y sociedad en Costa Rica 1914-1950*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Vincenzi, M. (s.f.). *Elvira*. San José: Moisés Vincenzi.