

La fascinación paisajística en los cortometrajes *El mar* de Maricarmen Merino y *Temporal* de Paz Fábrega

Carolina Sanabria

Recibido: 06/02/2012

Aprobado: 20/02/2012

Resumen

Este artículo se estructura a partir del análisis de dos cortos de jóvenes directoras costarricenses, *Temporal* (2006) de Paz Fábrega y *El mar* (2009) de Maricarmen Merino. Ambos se seleccionaron a partir de la temática del viaje y el ocio, donde la sensibilidad femenina de las autoras se traslada a los personajes para ahondar en la disfuncionalidad del entorno social y reconfiguración familiar que caracteriza al país en los últimos años. Los personajes se enmarcan en una geografía contextual que trata temas tan variados como abandono, soledad, indecisión, incertidumbre, pocas oportunidades para la juventud o de algunos territorios perdidos en el interés de la economía nacional pero también de sueños.

Abstract

The Landscaping Fascination in the Shorts: “*El mar* de Maricarmen Merino y *Temporal* de Paz Fábrega” (The Sea of Maricarmen Merino and Peace Temporal)

This article is based on the analysis of two short films from young female Costa Rican directors, *Temporal* (2006) from Paz Fábrega and *El mar* (2009) from Maricarmen Merino. Both films were selected from the topics of trip and leisure, where the female sensitivity from the authors moves to the characters to deepen in the dysfunctionality of the social environment and the family reconfiguration, that has characterized Costa Rica in the last years. The characters are placed in an environmental geography that deals with varied topics such as abandonment, loneliness, indecision, few opportunities for young people or some lost territories to the interest of national economy, but also of dreams.

PRELIMINARES

En el novedoso campo que actualmente se encuentra en ebullición en la narración audiovisual, la escritura femenina –tanto de ficción como de documental– se ha abierto espacio de manera notable, al punto tal de convertirse, a diferencia de otras cinematografías, en una cantidad importante que roza la práctica mayoritaria, casi todas con

producciones para finales del siglo XX: Patricia Howell, Maureen Jiménez, Alexandra Pérez, Ishtar Yasin, Gabriela Hernández y Hilda Hidalgo. Es un campo de trabajo, según María Lourdes Cortés, cuyos rasgos comunes se caracterizan por asociar lo semiótico y lo materno desde un privilegio de lo inconsciente, lo impulsivo, lo reprimido, lo transverbal y lo atemporal (2005: 474).

Carolina Sanabria. La fascinación paisajística en los cortometrajes *El mar* de Maricarmen Merino y *Temporal* de Paz Fábrega. *Revista Comunicación*, 2011. Año 32 / vol. 20, No. 2. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 60-73. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

PALABRAS CLAVE:

Viaje, disfunción familiar, ruralidad, turismo, paisaje

KEY WORDS:

Trip, family dysfunctionality, rurality, tourism, landscape



En el nuevo milenio, otras cineastas muy jóvenes, como Paz Fábrega y Maricarmen Merino, se aprestan a asumir el relevo audiovisual, inaugurándose desde un género –el corto– que tiene la particularidad de concebirse como parte de una etapa muchas veces preliminar que por lo general es de “manifestación creativa audiovisual de naturaleza no comercial, ligada al ámbito de la producción independiente y de aprendizaje de nuevos cineastas” (Martínez Rodríguez en Cerón Gómez 2002: 20) –lo cual es especialmente evidente en el caso de la primera, con el estreno de su largometraje *Agua fría de mar* (2010)–. Y es que en la naturaleza del cortometraje, su comprensión y síntesis impulsa a desarrollar:

“un esfuerzo personal y una libertad que confieren una especial autoría individual, riqueza y heterogeneidad de propuestas narrativas de aquellos que tienen una historia que creen [sic] merece la pena contar. Esto es posible por cuanto en esta actividad no existen tan estrechos compromisos económicos ligados a la comercialidad” (Martínez Rodríguez, en Cerón Gómez, 2002: 17).

Es por tanto posible que la naturaleza del medio, es decir, la limitación de metraje, determine en estos materiales una ausencia de pretensiones –empezando por la simpleza argumental y la sobriedad formal–, pero también de compromisos. Como suele suceder con tantos directores consagrados, sus primeras obras son las más personales y arriesgadas.

En este caso se trata de dos *operas primas* que tienen escasos años de diferencia entre sí: *Temporal*, el proyecto de graduación de Paz Fábrega que le mereció distinción en el London Film School en 2006, y *El mar* de Maricarmen Merino, con admisión en el 24º Festival de Cine de Mar del Plata en 2009. Los dos cortometrajes están atravesados por una serie de elementos aglutinadores a nivel formal en el tono intimista –de sobriedad, con escasez de parlamentos entre los personajes– y una dirección de arte lumínica, contemplativa¹. Sin aparentes conexiones entre sí, ambos materiales evidencian preocupaciones comunes en torno a las relaciones humanas entre los personajes pero sobre todo con respecto a sí mismos, a sus propias interioridades, donde la problematización comprende también el marco del ambiente físico mismo (el espacio geográfico rural natal o coyuntural) que funciona como desencadenante de una acción que se queda en lo interno del personaje. Y al mismo tiempo formalizan el desarrollo estético de un lenguaje asociado con el planteamiento de tópicos relativos o subvertidos en cuanto a la nacionalidad costarricense.

EL TURISTA EN SU PROPIA TIERRA

Para una cabal comprensión de los materiales de Merino y Fábrega estos habrían de enmarcarse en la situación

mundial de las economías nacionales asentadas en el turismo. Según Marc Augé, los países del sur han visto una fuente de ingresos para favorecer su desarrollo, aun cuando los beneficiarios directos suelen provenir de naciones desarrolladas (2007: 62): los inversionistas y sus consumidores. El contexto permite extrapolar la situación al panorama costarricense a partir de los primeros años de la década de los 80, cuando las iniciativas gubernamentales fomentaron una serie de esfuerzos de tinte neoliberal para adoptar el ajuste productivo. Entre las activaciones favorecidas por esas decisiones económicas destaca el sector turismo, de modo tal que a partir de la explotación del atractivo natural, Costa Rica se ha posicionado a nivel mundial como uno de los principales destinos de distensión y recreo: un estudio de Fürst y Ruiz revela que, de acuerdo con una encuesta realizada en 1998 por el ICT durante la temporada turística alta, los vacationistas extranjeros dispusieron su tiempo en actividades relativas a los espacios naturales (en Fürst y Hein 2002: 117-132)².

En este contexto, tanto *Temporal* como *El mar* giran en torno a las actividades de esparcimiento en relación con el medio natural. La forma teórica a nivel artístico está ligada con lo que Mijail Bajtin reconoce como el cronotopo idílico³, puesto que los personajes manifiestan su relación con el medio a partir de “la fijación orgánica, la ‘atadura’ de la vida y de sus hechos al lugar, al país natal con todos sus rincones, a las montañas, valles y campos natales, al río, el bosque y la casa natales” (1986: 432). La búsqueda se plantea a partir de una decisión: Nacho decide ir a conocer el mar (a la ruralidad) y Laura decide que no quiere marcharse (de la ruralidad). En ambos cortos, el espacio rural es la meta, y su viaje está planteado como certeza –no obstante las inconveniencias en su trayecto– o latencia –a pesar de la presión social y económica por emigrar–. Pese a sus distintas temáticas –la realización de un sueño temprano, la toma de decisiones al término de la adolescencia–, figura una constante común a nivel argumental en vinculación íntima de personajes muy jóvenes con el paisaje natural.

En *Temporal*, la imponente del lugar retiene a Laura, la protagonista, cuyo conflicto esencial, a diferencia del resto de sus compañeros colegiales, la lleva a resistirse a la partida. Solazándose en los ríos y en la playa con su amiga Tanya, lo expresa exultante, desde su particular jerga juvenil: “¡Mae, amo esta vara! Es que... no entiendo por qué todo el mundo se quiere ir. ¡Chepe [San José, la capital] es tan feo!”–, mientras el sol alumbra sus mejillas y las dos amigas se explayan frente a un no menos simbólico mar⁴. La ruralidad se enaltece también en *El mar*, al punto tal que mueve a Nacho y su madre a un viaje que se emprende como acontecimiento, que adquiere el valor de celebración a partir de uno de los elementos naturales más simbólicos y objeto de poetización: el mar, el cual está dotado de una significación universal más amplia, según Chevalier y Gheerbrant: “Todo sale del mar y

todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y los renacimientos” (1995: 689), símbolo de comienzo y principio (Jung). En relación con la infancia, el mar ha sido un tópico en la mitología y en la narrativa no sólo literaria sino cinematográfica, como el cierre, lírico y esperanzador, donde el protagonista culmina su carrera en la inevitable referencia fílmica *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) de François Truffaut. De lo que se trata, según Turner & Turner, es de salir lejos, a un lugar con características sacras (1977: 7) o, en si ya se está en él, mantenerse.

Esta realidad que ambos cortos construyen está anclada en un discurso ideológico y artístico común no sólo en la literatura, sino en el cine centroamericano de ficción que, de acuerdo con María Lourdes Cortés, se construye bajo la dicotomía campo/ciudad, propio del discurso costumbrista (2005: 69). Los largometrajes de los 70 y 80 –de los cuales aún resuenan en la memoria *Los milagros de Isolina* (1986) de Miguel Salguero o *Eulalia* (1987) de Óscar Castillo–, presentan una sublimación del mundo rural, de las tradiciones y por ende, del pasado (Cortés, 2005: 71). Como parte del estilo costumbrista no sólo en el cine, la diferenciación entre uno y otro espacio se alcanza por contraste, cuando el personaje femenino llega a la urbe (donde tiene lugar la pérdida de sus valores positivos, metaforizados a nivel sexual⁵). Sin embargo, en estos nuevos textos del siglo XXI el enaltecimiento rural opera a partir de manera diferente. En el caso de *El mar* se sigue un trayecto a la inversa, de la ciudad al campo, de corte actualizado, si se quiere, a lo turístico, mientras que en *Temporal* domina una rotunda resistencia a abandonar ese espacio. Como quiera que fuere, el valor de ambos se ve aumentado con la legitimación tácita del discurso ecológico que entra en conflicto con la necesidad de buscar fuentes de trabajo externo.

EL CAMINO Y EL VIAJE

En el proceso de sublimación idílica del espacio rural se emprende su búsqueda o –en el caso de que ya se esté ahí– se lucha por su permanencia, si bien se trata de viajes de índole distinta: uno brevísimo, turístico, y otro con intenciones más prolongadas que implican la posibilidad de un establecimiento a futuro eventualmente definitivo. Si bien el de Nacho se visualiza en el trayecto de autobús, no exterioriza sus emociones, a diferencia de Laura, cuyo conflicto la hace elaborar, replantear su relación con su abuela y su amiga Tanya. Pero en su caso, aunque no se moviliza físicamente, el viaje está latente en el medio con la presión por el abandono de los jóvenes colegiales quienes, antes de acabar la adolescencia, tienen que decidir entre trabajo o estudio, pero siempre implica *salir de ahí*. No es un fenómeno novedoso, dado que el proceso de suburbanización del campo se vino a intensificar a partir de la segunda mitad del siglo XX (Molina Jiménez 2007: 8)⁶.

De modo que, mientras los compañeros de generación de Laura deben resolverse entre la actividad académica o la laboral, el dilema de ella está más allá de eso: viajar o no. Y es que, en efecto, nadie asegura que quien sale del espacio rural regrese a producir desarrollo social, como dicen Fürst y Ruiz de que “si bien ante los problemas coyunturales se incrementa la participación de ambos grupos [mujeres y jóvenes] en la fuerza de trabajo, no se debe pensar que superados éstos dicha mano de obra regresa a sus actividades anteriores (especialmente los jóvenes)” (en Fürst y Hein, 2002: 123) al respecto del turismo y empleo en el país. Salvo la explotación turística de la zona, no se alude a ninguna otra fuente significativa de recursos, lo que hace que la partida en *Temporal* sea inminente y, por tanto, la permanencia no se plantee como opción.

El mismo *El mar*, que responde a un tipo de naturaleza distinta de viaje aunque manteniendo personajes de una extracción social afín o equiparable, está contado como una especie de mini *road-movie* por cuanto incluye elementos imprevistos a través de espacios físicos y humanos muy diferentes (Sánchez Noriega, 2002: 717). Aquí, los sucesos del viaje importan más que el contacto mismo, desencantado casi, desprovisto de la sublimidad de lo que el espectador podría esperar en un primer encuentro con un elemento natural convertido en tópico artístico. En ese sentido, existe cierto paralelismo bíblico en el recorrido del trayecto sin el menor asomo de queja, propio por lo demás de cualquier niño de esta edad ante las vicisitudes que se acumulan sin frustrar el viaje: la llegada tardía a la central de autobuses más la consecuente larga espera del próximo en salir, la avería mecánica que atrasa la jornada hasta su llegada al puerto en la noche y la privatización de los recursos naturales que condicionan la experiencia. Todo ello, en principio, obstaculizaría la realización de una vivencia más íntegra y plena para el primer encuentro. Al mismo tiempo hace del título un dispositivo engañoso, dado que se funda en una materia que se pospone hasta casi eludirse pero finalmente muestra el encuentro del Nacho con el mar desde una visión deceptiva para el espectador, sin desdeñar el factor sorpresa: el arrobo del niño en pleno acto de contemplación.

En ambos cortos, el viaje conserva, por lo demás, algo de penitencia: la de las dificultades económicas y laborales (que se amplían a los turísticos en el caso de disfrute para los nativos) en el tercer mundo a raíz de una distribución inequitativa de los recursos materiales. Esta suerte de expiación –que es propia, en palabras de Turner & Turner, de la peregrinación (1977: 7)– adquiere un corte más bien laico, del orden de la experiencia vivencial. Sus corolarios, en efecto, no se encaminan a una salvación trasmundana o metafísica sino empírica y sensorial.

De manera semejante, en *Temporal*, aunque Laura se mantiene en el mismo espacio físico, no deja de vivir una



Fig. 1. El plano inaugural y final de *Temporal*

movilización interna que, como ocurre con el fenómeno climático propio de la zona geográfica, persiste en su disposición anímica. Lo mismo sucede con la historia de Nacho, cuyo encuentro termina convertido en un recorrido de la espera. En ambos materiales es más importante el trayecto (interno) que el arribo mismo. “El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local” (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 1067), que en el caso de Laura responde a un deseo de mantenerse y en el de Nacho a una expectativa que no es frustrada por nada, desde una imperturbabilidad muy alejada a la típica infantil, en la que se revela lo que sostiene David Buckingham, que los niños se han hecho prematuramente adultos (2000: 25). Pero en el caso de ella, la decisión podría verse a primera entrada como un acto de irresponsabilidad –actitud típica de la inmadurez, asociada a lo infantil–, aunque cabe decir que es su opción a no decidir, a mantenerse en la irresolución, que no deja de ser otra forma de resolver.

En *Temporal* los jóvenes sujetos son parte de un sector social desfavorecido que, ajeno a intencionalidades explícitas de denuncia social o política, demuestra el proyecto fallido en el plano académico y laboral de la población adolescente del área rural, en el sentido en que no existen fuentes locales de trabajo que estimulen la

producción a pesar de que los discursos, especialmente oficiales sobre el desarrollo humano sostenible, mantengan la teoría de que debe ser regionalizado. El *Programa Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible* para el 2008 plantea que las tensiones más serias se dieron en las regiones de Guanacaste, Osa y la zona Norte, en concreto con localidades fronterizas, zonas marginales con bajos indicadores sociales y acelerados cambios en la dinámica económica (a partir de proyectos inmobiliarios, turísticos y minería), con dificultades, entre otros, de acceso a empleos de calidad (2008: 251). La inmigración –focalizada en los sujetos masculinos, los cuales abandonan el pueblo en pos de un preferible futuro en otras zonas de mayores expectativas, como Roberto que parte para estudiar a la capital, San José, o Checho que termina encontrando trabajo en la zona ganadera de San Carlos– debe necesariamente verse en este contexto.

El término de la adolescencia, marcado por la culminación de los estudios de educación secundaria, está determinado por la decisión de separarse de sus familias para el ejercicio en independencia de una u otra actividad, lo que remite aun más claramente aquí a la mencionada tesis de Buckingham de la “adultización” de los niños, por las responsabilidades que tienen que asumir. Se produce así un éxodo paulatino, progresivo, como gotas de lluvia de un temporal que se disparan violentamente, al final

del cual queda el panorama intacto –el camino desierto–, como si no hubiera sucedido nada. Y es que en realidad *no ha ocurrido nada*. Por eso el corto empieza con el mismo plano –idéntico, invariable, lo mismo que la suerte de Laura⁷–, con que cierra: el camino por donde emigra la población (Fig 1).

Hay aquí una clara sintonía con el camino a nivel literario desde la tradición faulkneriana en cuanto a las connotaciones de descomposición social y moral del espacio rural. Los pocos que se quedan en el pueblo lo hacen porque no tienen un proyecto definido ligado al afuera. Más específicamente son las mujeres, que se dedican a la espera, mientras a los varones les está asignado el porvenir, el desarrollo, el avance que promulga la oficialidad política pero que encubre una “grave problemática del desarrollo de regiones periféricas en países en vías de desarrollo [...] en el contexto de la transición hacia la dinámica de acumulación posfordista” (Hein en Fürst y Hein, 2002: 2-49). Esta inestabilidad económica contrasta, de nuevo, con la actitud de la joven protagonista en cuanto a lo que se podría pensar –desde una perspectiva ajena y exterior (alineada con la oficialidad)– como autosabotaje de su propio futuro: la entrega de una prueba en blanco. Pero lejos de una actitud inexplicable, se trata de la forma de postergar la decisión, porque su única certidumbre es la de no querer abandonar. Es entonces cuando la reaparición de su amigo El Chino refuerza la viabilidad de la permanencia, abriendo la posibilidad de que el destino de ese pueblo no sea necesariamente el abandono. Si bien la mayoría emigra, hay otros que vuelven, es el mensaje de Fábrega.

PARAÍDOS DE CONTEMPLACIÓN LIMITADA

Ambos cortos expresan tomas opuestas de decisión en relación con motivos relacionados de manera directa o indirecta con la movilidad física: el viaje. Un niño de recursos y suerte limitados quiere conocer el mar y una adolescente debe decidir abandonar o no un pueblo del que todos se van dejándolo a merced de los hoteles y de los turistas. Desde luego no se trata de que la resolución de Laura pueda tener mayores implicaciones en su futuro que el de Nacho, pero el de este último no debe minimizarse en tanto ambos intereses corresponden a diferentes etapas de vida con empeños también propios de su edad. La realización de un sueño es ciertamente determinante en la realización de su vida personal, pero las consecuencias del viaje (o su permanencia) son, al igual que para Laura, impredecibles e invisibles no sólo para ella, sino para la historia en la que se enmarcan.

Temporal ilustra también el turismo del país que ofrece sus recursos naturales con, por ejemplo, los guiris que recogen a las chicas para llevarlas a la playa: ambos sectores, nacionales como extranjeros, aparecen disfrutando del entorno y planteando la situación paradójica actual

que en una dimensión mundial a Augé le resulta tan chocante por cuanto implica que el desplazamiento de unos es la resultante del excedente que les permite rodearse de condiciones suntuarias, en tanto que el de los otros viene a ser consecuencia del destino o la fatalidad: “Desde este punto de vista, nuestra época se caracteriza por un contraste tan sorprendente como terrible, ya que los turistas suelen visitar los países de los que los inmigrantes se ven obligados a irse, en condiciones difíciles” (2007: 62)⁸ que son las de Checho y las de los jóvenes trabajadores de *Temporal*, aun cuando apenas se sugieran sus causas.

En cualquier caso, su directora sólo expone sin pronunciarse ni aventurarse a dar soluciones, las cuales no pasan bajo ningún concepto por la comercialización de los recursos que se terminan privatizando –sin importar la estéril e ingenua cuestión de si se reserva en manos de nacionales o extranjeras–, como tampoco la afirmación parece apuntar a la permanencia en la zona originaria, en un sentido semejante a la realidad de otro paisaje distinto, el del relato “Luvina” (*El llano en llamas*, 1953) de Juan Rulfo, donde las comunidades, esta vez completamente indígenas, se resisten a la partida, ante el paulatino despoblamiento –por defunción–, y al abandono de los huesos de los antepasados. Fábrega propone un sutil planteamiento de una problemática social con visos existencialistas, pero evidentemente su función está lejos de resolverla.

En contraste con esa necesidad económica que agobia al medio, podría parecer paradójico que la situación de personajes de extracción popular como Nacho o como Laura y Tanya giren en torno a coyunturas relacionadas con el ocio y el esparcimiento, que es una de las especificidades del fenómeno turístico. Se está ante una suerte de espacio de suspensión, que niega cualquier referencia a la cotidianidad –a la productividad– laboral, donde la vida deleitosa y de solaz personal está en vinculación orgánica con la naturaleza y el hermetismo del mundo idílico del que hablaba Bajtin (1986: 441). Por eso las condiciones logísticas podrían resultar decepcionantes para los nativos, en virtud del sometimiento a las leyes mercantiles de la urbanización. En uno de los cortos es una presencia que no se ha hecho manifiesta (con el hotel del tío de Laura), y en el otro con el primer contacto de Nacho que tiene lugar cuando ha anochecido, a través del enrejado de una malla de protección durante sólo el corto lapso que autoriza el vigilante (como si la contemplación pudiera estar sujeta a mediciones) del *nuevo hotel*, donde la propiedad privada desplaza a la administración comunitaria. Merino deja colar aquí una ingeniosa e irónica alusión crítica a la especulación de los bienes naturales cuyo acceso está limitado a la capacidad adquisitiva de quienes pueden pagar por disfrutarlos: “Nacho, el guarda nos dejó sólo diez minutos, así que hay que ver el mar rapidito”. Ambos vendrían a formar parte de ese 6% de vacacionistas que regresa el mismo día –según UNIMER

en una encuesta para el ICT de algunos años anteriores, de 1997, pero que permite dar una aproximación al menos como dato de orientación– (Fürst y Ruiz en Fürst y Hein, 2002: 138). *Temporal* también lo sugiere de otra manera más sutil pero no menos efectiva, con el contraste de grupos de edades relativamente cercanas, los otros jóvenes extranjeros, que vienen pertrechados en su coche con tablas de surf y cervezas suficientes hasta para invitar a las desconocidas del camino, pero sobre todo con tiempo para disponerlo a su gusto. Ello no impide –he ahí el planteamiento de Fábrega– que algunos nativos como Laura también estén en la disposición para hacerlo, pero sólo como casos de excepción, porque sus coterráneos abandonan –los pobres, en busca de trabajo y, los más afortunados, estudio– o venden –los propietarios, como en *Agua fría de mar*–. En cualquiera de sus modalidades, el turismo se revela aquí básico en su dimensión nacional, por lo general visualizada como actividad generalmente exclusiva de los extranjeros. La belleza natural, sostienen ambos cortometrajes, no es patrimonio ni de unos ni de nacionales ni de foráneos.

Los espacios rurales se han consolidado a partir de inicios del siglo XXI, en destino turístico, aunque en *El mar* su representación convencional, previsible, estereotipada si se quiere, no se incluye, como parte del giro dramático. La visión final es de suma precariedad, aunque sus expectativas no se ven defraudadas. Desde una perspectiva sensitiva y racional, Nacho, que cree que el mar es amarillo –o al menos así lo colorea–, le responde a su madre cuando le interroga sobre lo que le han enseñado en la escuela algo más sustancial que la definición o sus características básicas de esta gran masa de agua salada: “Que la cantidad de mar en la tierra es igual a la cantidad de agua en el cuerpo...”, y, tras una breve pausa, añade: “Es como si tuviéramos un pequeño mar adentro”. Sin siquiera saberlo, el pequeño plantea una homología intuitiva o correspondencia entre los organismos vivos, lo que acercaría a la teoría de la monadología de Leibniz según la cual las mónadas o ideas contienen en sí mismas un carácter alegórico de un conjunto superior, son materia de una extensión mayor a la que representan.

LA LLANA VISIÓN

Desde la escasez de medios, madre e hijo forman parte del fenómeno actual de la democratización del viaje –“nos encontramos en la época del turismo en masa”, dice Marc Augé (2007: 61)–. Precisamente el teórico francés establece una diferenciación de viajeros a los que, movidos por una curiosidad común, distingue bajo dos formas: el *turista* (ante todo consumidor de naturaleza estereotipada de playa y sol, huésped de las cadenas hoteleras que privilegian el desahogo en los servicios de los clientes y cuya experiencia se reduce a una comodidad trasladada de la urbe bajo un mero cambio de escenario) y el *etnólogo* (no limitado a la búsqueda de un paisaje,

sino que su objeto de observación es el viaje en sí): “Para el etnólogo todo supone un objeto de observación, incluidas las emociones que siente [...] Esto constituye un privilegio y una responsabilidad que sólo le incumben a él y que no comparte con nadie” (Augé, 2007: 64). Nacho no actúa en realidad movido por esta actitud. Así, durante el trayecto en autobús, la cámara lo muestra mientras observa todo con curiosidad –típicamente infantil–, como si estuviera descubriendo el mundo que lo rodea, tanto por la ventana como también lo más próximo, a saber, el colorido sombrero de una pasajera, el tatuaje y los tenis dorados de otro, el panel de control del chofer –todos anónimos–, los coches que se aglomeran en el camino.

A todo esto, podría resultar contradictorio que, desde esta priorización de la actividad visual, el niño o su madre no porten el aditamento por excelencia de la experiencia turística: la cámara fotográfica (ni se visualice alguna, tanto en el resto de pasajeros del autobús como tampoco en los personajes de *Temporal* siquiera durante los momentos de gratificación con la naturaleza)⁹. Las razones, apegándose a la historia, apuntarían a las condiciones socioeconómicas austeras de los protagonistas, que impedirían, para el caso de *El mar*, siquiera sugerir al pequeño como el paseante representativo consumidor de exotismos por su posición socioeconómica como –sobre todo– por su actitud ante el medio. Ciertamente los accesorios disfuncionales que lleva consigo –unos flotadores en los que se ve embutido (desde antes de subir al autobús como forma de destacar el entusiasmo por el viaje), una mochila, un foco, la crema de protección solar y un espléndido pez ornamental en una bolsa de plástico que abre el filme (Fig. 2)– podrían conducir a que inicialmente el espectador lo asumiera como el típico (joven) turista.

Claro está que no deja de llamar la atención la ausencia de una cámara fotográfica en un viaje tan preplanificado, sobre todo en una época donde el abaratamiento de objetos tecnológicos conduce a la democratización de prácticamente todos los sectores populares en su tenencia. Por eso es más procedente pensar que la privación de este recurso responde a otras causas, como la inclinación etnológica que, por lo demás, también domina en *Temporal*, donde ningún personaje muestra siquiera interés por los dispositivos tecnológicos, en un momento en donde iniciaba su democratización. La fascinación de los personajes de ambos cortos es por el medio, sin mediaciones, y menos aún por sus instrumentos de percepción visual, cuya técnica parcela (la realidad), solidifica –como dice Dubois, es la petrificación en un instante vacío que corta de golpe tanto el espacio como el tiempo (1986: 43)–, almacena, acumula y condena al olvido. Nacho tampoco necesita de cámaras fotográficas para evaluar o valorar la experiencia, ni siquiera para un encuentro que está destinado a ser el primero, inscrito en un acopio o acumulación al fin de cuentas sometida a una lógica mercantilista (de imágenes)¹⁰. La forma

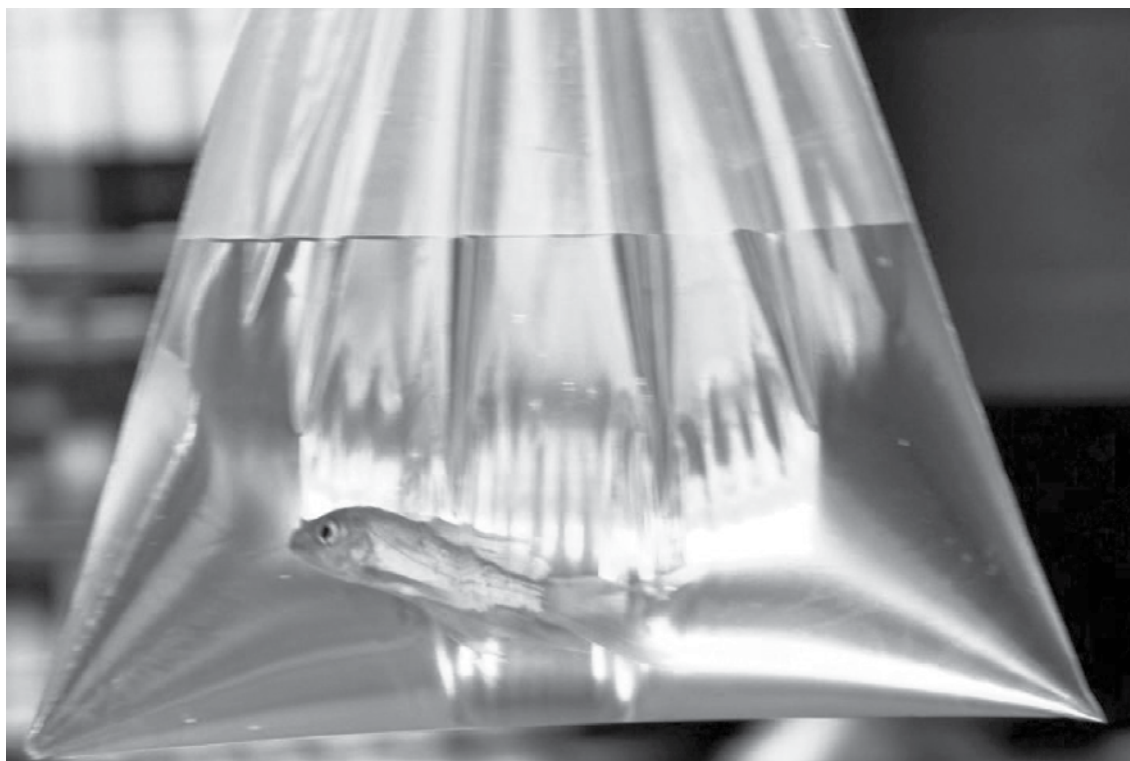


Fig. 2. El plano inicial: el pez de Nacho (*El mar*)

de aprehensión de la experiencia prioriza la observación desde su más pura desnudez.

El niño, en efecto, está muy lejos de ser el turista convencional, de esos que visitan lugares como pretexto para coleccionar recuerdos que finalmente se plasman en imágenes materializadas¹¹. Para él, la aprehensión de la vivencia está ligada no sólo con lo visual, el sentido predominante de todos, sino con una experiencia integral que vincula más ampliamente otras formas de percepción consideradas sentidos menores, los cuales exigen la supresión de la distancia física en el contacto (Metz, 2001) a través del roce (de la arena, del agua del mar: de ahí los flotadores) y el oído (el sonido del mar que recoge el caracol). El encuentro no será sólo para él, sino también para su acompañante, el pez, al que personaliza con la designación pronominal masculina (al curioso pasajero en el autobús que le pregunta cuál fue el regalo de cumpleaños, le informa: “El mar. Vamos a conocerlo” y tras una pausa mínima precisa, mostrándole al pez: “Él y yo”).

Aunque no sea una especie marina propia de un hábitat al que deba ser reintegrado –a riesgo de ser devorado en la demonizada cadena de la vida que dicta el medio salvaje–, al término de la historia se desconoce la suerte que la mascota corre, en virtud de la composición del último plano (medio corto) desde el que se enmarca a

Nacho mientras vuelve a casa en el autobús. Se trata de una imagen cargada de ambigüedad, porque se fotografía únicamente al pequeño mientras se lleva al oído el caracol que se supone recogido en sus diez minutos de contemplación (Fig. 3), pero ello no le permite al espectador percatarse de la presencia del pez. Esta forma de encuadre deja abierta la posibilidad de que entonces lo hubiera liberado, pero, ante una omisión de la escena –donde la cámara se detuvo largamente en la expresión estática del niño ante el mar aun cuando la oscuridad de la noche desluciera el encuentro–, el acto permanecería sólo como sugerencia o inquietud delegada a la imaginación.

Por lo anterior, Nacho, siguiendo la terminología de Augé, sería un *ur-etnólogo*. La personalidad, de marcado laconismo, raya en la inexpresividad del protagonista: los *close-ups* revelan un inescrutable e inalterable rictus de introspección, incluso ante las condiciones adversas (la pérdida del autobús, el retraso por la avería del siguiente y un primer encuentro lejano a sus expectativas). El viaje de Nacho podría plantearse como iniciático a nivel de conocimiento en tanto lo hace participar de la inmersión en otro medio de calidad distinta al que pertenece: “A pilgrim is an initiand, entering into a new, deeper level of existence than he has known in his accustomed milieu” (Turner & Turner, 1977: 8): un aprendizaje vital, internalizado, una dimensión puramente experimental.



Fig. 3. Plano final de Nacho (*El mar*)

LAS NUEVAS RECONFIGURACIONES FAMILIARES

Aunado a la imponente del medio y a la negación de la posibilidad de futuro económico fuera de la zona de origen, hay razones de permanencia ligadas a valores personales, como el arraigo que impone la familia (o lo que queda de ella). Pero ante situaciones como su fractura, los personajes se aglutinan en torno a una presencia predominante: la femenina. Es una particularidad que entronca los cortos de Fábrega y Merino con la producción inmediatamente anterior de directoras cuyos trabajos se asociaban con lo semiótico y lo materno, según Cortés, por su tratamiento de “temáticas profundamente arraigadas en las necesidades y temores de lo femenino y, por lo general, los protagonistas son mujeres y niños” (2005: 475). En este sentido, hay un reconocimiento implícito de los derechos de ciudadanía de los niños y mujeres como minoría que había planteado Buckingham (2000: 28-29) en tanto motivo narrativo, aun cuando fueran historias cargadas de simplicidad en la anécdota.

En lo que respecta a la mujer, ambas coinciden en su representación en buena parte de sus etapas de la vida – adolescencia, maternidad e indirectamente vejez– como el pilar actual de la familia, con la carga de asumir los compromisos más allá de las necesidades básicas, algo-

rizado en la madre que lleva a su hijo a conocer el mar o la nieta que resiste a abandonar a su abuela aun cuando su tío hotelero esté dispuesto a hacerse cargo de ella¹². Aquí aparece bajo el paradigma de Penélope, es decir, en su remisión a la espera mientras aguardan la llegada de sus compañeros varones, posicionados en el lugar de Ulises: de ahí la abundancia de la presencia femenina en la zona, visibilizada –Laura, su abuela, Tanya, la pequeña Brenda– o no –las mentadas madres de Tanya y doña Estela–. Tanto *El mar* como *Temporal* se caracterizan por recuperar estas figuras minoritarias no contempladas en los paradigmas hegemónicos anteriores.

Aunado a esta particular composición del pueblo, a nivel de núcleo básico hay una fractura notable. El caso de Laura es paradigmático, con una notable e inexplicable ausencia de la generación intermedia¹³: de sus padres no hay ni una sola mención. Su amiga Tanya no es un caso menos extraño, pues, con una avanzada gestación –como forma de sugerir el aumento creciente de embarazos en adolescentes consignados por Jacobo Schifter desde décadas atrás en tanto mecanismo del patriarcado para reforzar la maternidad y la dependencia femenina (1989: 57)–, celebra matrimonio con su novio Checho, tan o más niño que ella¹⁴. De igual manera, en *El mar* la madre se encarga en solitario de festejar el cumpleaños de su hijo pequeño con dificultad de medios económicos, con



Fig. 4. Laura consolando a Tanya (*Temporal*)

tropiezos coyunturales en el camino y sin la asistencia visible de un marido: es un caso en donde los varones se destacan por su ausencia.

Sin embargo, tal afirmación es de carácter provisional o necesita matización, dado que la masculina no es la única ausencia: en un nivel secundario, el mencionado amigo de Laura que aparece al final del corto –el Chino–, sostiene con ella una conversación en la que revela su pertenencia a una composición familiar también atípica. Ni siquiera hay mención de la suerte de la madre: el muchacho sólo se refiere a su padre y a un hermano menor, el cual a su vez expresa su malestar por la salud de su progenitor en perturbaciones de la conducta que lo llevan a la desconexión de las neveras de la tienda de abarrotes (“anda así como raro... le dan esas cosas así, como de repente”). En efecto, el padre ha caído enfermo y el regreso del joven –presumiblemente el hijo mayor– obedece a la necesidad de asumir la jefatura de la familia, lo que evidencia el peso del núcleo familiar en momentos de crisis. Por más construcción ficcional que sea, la circunstancia no deja de tener referentes en la de tantos jóvenes que, tras haber abandonado el pueblo, regresan cuando hay apuros en la situación hogareña. Sin embargo, este tipo de coyunturas no se dan bajo el falso entendido de que la solidaridad se plantee como ejercicio exclusivo de la figura femenina, maternal por

definición: Paz Fábrega no trabaja con esas categorías tan polarizantes o excluyentes a nivel genérico, que por lo demás están superadas. Las ocasiones de aprieto reúnen a las familias o, en su defecto, a lo que queda de ellas, bajo formas alternativas de convivencia.

A falta de familia convencional, el texto fílmico recupera otros lazos de contactos interpersonales, si bien la complicidad entre las amigas podría sugerir una relación más llamativa que con la de sus respectivas parejas, de tintes que podrían antojarse cercanos a lo lésbico, empezando por el hecho de que la intimidad entre ambas excluye radicalmente a sus chicos. Roberto, por ejemplo, se marcha del pueblo en la segunda escena sin que vuelva a aparecer jamás, ignorando para siempre el secreto de su novia. De hecho, ni siquiera el espectador tiene acceso a él: Tanya es la única que lo conoce y se volverá a mencionar más este asunto¹⁵. Por momentos, el nivel de camaradería podría antojarse excesivo, aun incluso en las escenas donde Checho está presente (pero aún así siempre nulificado), ensimismado en la pesca mientras ellas conversan, bromean y se bañan en el río. Lo mismo ocurre durante la celebración de la boda, donde el encuadre ni siquiera tiene la deferencia de reparar en el mismo desposado, a favor de las amigas bromeando y bailando con una pequeña invitada (Brenda). Previo a la boda, se desarrollaba una escena particularmente logra-

da donde Laura dedicaba sus atenciones a los pies y a la depilación de la zona genital de Tanya para evitar que esta tuviera que someterse a ello en un frío hospital, hasta finalmente culminar en una tierna caricia, como un intento de tranquilizarla ante los temores del parto (Fig. 4).

Después, en la secuencia más dramática de todas, coincidente con el temporal meteorológico, estalla el otro –en una doble significación en alusión al título–, de índole vital¹⁶. El fenómeno climático, propio de la tropicalidad de la zona geográfica, acontece la noche cuando Laura irrumpe intempestivamente en la habitación de la pareja buscando a Tanya movida por la urgencia por decirle algo desconocido –de nuevo– para el espectador. Hasta ese momento, este vuelve otra vez a estar excluido de los procesos interiores de la protagonista, pero ahora la cámara es testigo de la conversación, con lo que se abre la participación de una inquietud que compete a la amiga directamente –lo que no ocurre con Checho, automarginado por su misma indiferencia que no logra arrancarlo de la cama–: pedirle que no se vaya del pueblo. Por cierto que esta escena inserta asimismo una ruptura con respecto al modelo clásico de narración porque las condiciones y la forma del enunciado de esta proposición suelen provenir, en el cine industrial, de un héroe masculino con pretensiones sentimentales sobre un personaje femenino –desde el privilegio de un patrón heterosexual–, y no de una amiga a otra¹⁷; además de que, por otro lado, la propuesta debería ser para marcharse, y no para permanecer en un lugar del cual todos parecen urgidos por irse.

Al margen de lo sugerido con respecto a la opción sexual, *Temporal* plantea otros lazos más allá de la consanguinidad en las relaciones afectivas. Podría ser que por su condición femenina, la directora se solidarizara, incluso casi conmoviera con respecto a la situación de los personajes femeninos que quedan en el pueblo –como sucederá con su *Agua fría de mar*, desde el marco de una zona también costera donde se desarrolla ese apego notable a las sensibilidades de los dos personajes femeninos (una niña y una adulta) que se entrecruzan y desde cuyas perspectivas se narra la película, aunque con menor fortuna–.

Sólo desde el tratamiento de los encuadres en *Temporal*, se transmite la situación de las mujeres en verdadera soledad y, si se quiere, abandono –en buena parte voluntario–, incluso en un personaje con tan poca visibilidad como la lacónica abuela, que muestra querencia por su mecedora, en los tres planos que el filme le dedica donde se le muestra, indolentemente ahí arrellanada, absorta, monosilábica incluso a las preguntas de su nieta. Con las jóvenes esta forma de captación es especialmente notable: cuando no están juntas, hay encuadres que producen cierta impresión que se antoja de desamparo. Es la forma en como se enmarca a Tanya frente a la Iglesia¹⁸ vestida de novia y con una forzada sonrisa que conjunta cierto dejo de desazón, a pesar de su incipiente matrimonio: todo ello en el momento en que es retratada en una coin-

cidencia del eje de los lentes de las cámaras fílmica y fotográfica (*off-screen*). Y con Laura es elocuente, tras la escapada a la playa del día anterior, cuando se le fotografía en solitario, en actitud taciturna, lo mismo que más adelante –próximo al desenlace, una vez que su amiga se ha marchado–, medita en la cama. El tratamiento fotográfico apunta a remarcar un aislamiento de los personajes femeninos que acentúa la sensación de orfandad. Y sobre todo en lo que compete a Laura, a falta de ascendientes y descendientes, ésta vuelca su afectividad en una función maternal –preocupación, cuidado, cariño, protección– sobre su abuela y su amiga.

En *El mar* también abundan este tipo de encuadres en soledad al pequeño protagonista a pesar de que se encuentra acompañado de su madre, pero la falta (dentro y fuera de marco) del otro miembro básico –el padre– regula la inscripción de esa ausencia en la realidad histórica de ambos textos fílmicos. La ausencia paterna es sintomática de los hogares desestructurados actualmente en el país que Fábrega trabaja como abandono masculino en el pueblo, como forma de apuntar a la inestabilidad en la vida familiar señalada por Buckingham –mayor de la que nunca en la historia reciente ha habido–:

“Hemos asistido durante las últimas tres décadas a una escalada del divorcio y una transición hacia estructuras familiares no tradicionales de diverso tipo: fundamentalmente hacia la familia uniparental. Es probable que, en algún momento de su vida un alto porcentaje de niños, en muchas partes del mundo, experimentará una rotura familiar y pasará a ser educado por un adulto o por adultos distintos a sus padres biológicos” (2000: 28).

Tanto el relato de Merino como el de Fábrega evidencian la construcción de modelos familiares distintos al tradicional. Por un lado, el avanzado estado de gestación de Tanya en soltería da cuenta de una naturalización social por no conflictuarse, en vista del contexto de sensibilización –dado por la equidad de género ante la violencia doméstica a partir del decenio de 1980 (Molina Jiménez, 2007: 25)– que propicia una mayor emancipación subyacente en los personajes femeninos, *menos* limitados a la voluntad de los varones¹⁹. Cuando Tanya se siente abandonada después de la boda, no se queda en casa: busca a su amiga y ambas escapan al mar, con la consiguiente molestia de Checho al día siguiente, la cual tampoco va más allá de una protesta. Caso contrario habría sucedido en, por ejemplo, *Eulalia*, uno de los filmes más paradigmáticos para aquellos años sobre una joven también campesina que, tras su embarazo y posterior abandono por su novio, acepta el matrimonio con otro hombre –adinerado, por cierto– a fin de asegurar el futuro de su hijo. Es un planteamiento muy distante de las nuevas relaciones en los personajes, de mayor elaboración y complejidad psíquica que el determinismo que parece marcar a los del guión de Samuel Rovinski en la producción de Castillo, inscritos en un paradigma costumbrista y patriar-

cal. Estas nuevas formas de relación sellan entonces la emergencia de un nuevo núcleo doméstico alternativo en la sociedad costarricense, según lo refiere el historiador Iván Molina al constatar que el modelo privilegiado por el patriarcalismo resulta precario y agotado, a raíz del resquebrajamiento en la estructura familiar agudizado hacia finales de siglo:

“El tamaño promedio de familia completa descendió de 7 a 2,5 hijos entre 1960 y 1997, las jefaturas femeninas subieron de 17,5 a 24,8 por ciento del total de hogares del país entre 1987 y el 2001, el índice de divorcios por cien enlaces se elevó de 9,1 a 39,8 entre 1976 y 2000, en ese mismo período la tasa de nupcialidad bajó de 7,3 a 6,1 casamientos por mil habitantes, y la proporción de mujeres de 20 a 49 años en unión libre creció de 18 a 28 por ciento entre 1976 y 1999 (en 1990, el 38,9 por ciento de todos los nacimientos ocurrió fuera del matrimonio, cifra que ascendió al 52,7 por ciento en el 2000)” (2007: 25).

Por otro lado, este desvío del modelo familiar tradicional permite destacar el desplazamiento de la composición de la unidad básica a favor de otra estructura alternativa, para el caso de *Temporal*, del mismo sexo. Es de lo que se trata la propuesta de Laura a Tanya: quedarse y cuidar ambas al bebé, junto con la asistencia de la madre de ésta y otra vecina, doña Estela. En ese mundo ideal que se figura la protagonista, Checho, el padre biológico, no tiene cabida –al fin y al cabo, la había abandonado después del matrimonio, según le espeta Tanya después de volver de la playa con su amiga²⁰–.

De ostensible ruptura con la lógica del orden patriarcal, esta tónica en la preocupación temática ya estaba presente en la generación finisecular de directoras costarricenses según Cortés (2005: 474-475) que tiene continuidad en estas nuevas realizadoras, pero ahora a la luz de una superación del costumbrismo básico a partir del redimensionamiento de las estructuras familiares y el establecimiento de relaciones alternativas entre personajes ligados por otros lazos distintos a los de sangre.

PALABRAS FINALES

En ambos materiales, la dirección de arte se dirige a un cuidadoso tratamiento visual y el resultado que produce recuerda en ambos casos una postal turística en movimiento (aun incluso en *El mar* sin mar, con el paisaje rural desde el autobús). Las imágenes, reconocibles en el interior de un país, permiten describirlo en su más notable señal identitaria de cara al resto del mundo: la ecología manifiesta en las variadas tonalidades de verde, su vegetación, su naturaleza, sus caminos. A nivel autoral, las tomas de ambas directoras podrían inscribir estas producciones inaugurales en lo que Osborne llama una mirada turista construida, experimentada y mantenida por imá-

genes visuales (2000: 83) a nivel de producción. Y es que en lo que respecta a la diégesis, no se visualiza una sola cámara fotográfica, pese a que el paisaje no abandona lo contemplativo, en consonancia con la percepción de los personajes y su extracción popular, mantenida desde una óptica idílica. Así pues, los problemas sociales aparecen seleccionados, matizados, estilizados y hasta obviados, lo que precisamente acarrea la sublimación del cronotopo idílico. De la suciedad, drogadicción, alcoholismo y prostitución hartos conocidos en, sobre todo, las áreas rurales, apenas se sugiere la pobreza que los engendra –si acaso esta última en *Temporal*, como motor (sumamente indirecto) de su abandono–. Aunque se cuele aquí algún sutil comentario crítico de corte social, podría plantearse como estampas móviles de un mundo rural idealizado, en consonancia con la construcción de una visión nacionalista a principios del siglo XX desde otro lenguaje narrativo, ficcional –esta vez no literario sino fílmico– que asociaba la identidad costarricense a un costumbrismo idealizado, con apenas visos de problematización.

Si bien los cortos recalcan en el lugar común más axiomático –la naturaleza–, en tanto connotaciones idílicas y, por ende, con la imagen internacional que proyecta el país, lo hacen sin evidenciar su polaridad. Son, sin embargo, construcciones visuales articuladas desde planos encuadrados en una estética colorida, luminosa, delicada y llena de sutileza, con austeridad en el uso de la banda sonora y en los parlamentos, en los que sólo se dice lo justo. A pesar de sus diferentes enfoques en distintos personajes (un niño acompañado de su indulgente madre que busca cumplir su sueño y una adolescente que por todos los medios se resiste a abandonar su hogar) con disímiles inquietudes en relación con el entorno (contra todas las adversidades conocer el mar; quedarse como proyecto de vida aun cuando implique la ausencia de futuro), ambos materiales mantienen cierta homogeneidad en el tratamiento de situaciones de un ritmo distinto, pero una tónica narrativa y sensibilidad intimista equivalentes²¹: la de la contemplación de un paisaje identificable con la idea de nación con su consiguiente búsqueda o imposibilidad de abandono.

NOTAS

- 1 Desde luego que no se sugiere siquiera que estas características sean parte de una técnica exclusiva del medio (el cortometraje) por su duración menor que con respecto a metrajes mayores (medio o largo), aunque sin duda incide en su marginalidad dentro del circuito de distribución y consumo a gran escala. Pese a ello, su naturaleza siempre resulta de destacar tratándose de un producto necesariamente marcado por la compresión de los acontecimientos que se traduce en la agilidad en el ritmo, en la ejecución del planteamiento y en la resolución de los conflictos dramáticos: la limitación se convierte en su prerrogativa.

- 2 De los resultados arrojados por la encuesta realizada por el ICT para 1998 que Fürst y Ruiz, un 78,2% practicó las actividades relacionadas con el sol y la playa; un 57,4% dedicó parte de su tiempo a la observación de flora y fauna, un 53,3% realizó caminatas por senderos, con guía o sin él, un 41,2% focalizó su observación en aves, un 17,5% para el buceo y un 10,9% de surf. Es decir, que para los visitantes las actividades relacionadas con el sol y la playa son las más destacadas (en Fürst y Hein 2002: 135).
- 3 Según Bajtín, un cronotopo es una intervencionalidad de las relaciones espaciotemporales artísticamente asimiladas en la literatura (1986: 269), pero es una categoría teórica lo suficientemente amplia como para equipararse al análisis fílmico.
- 4 No por algolas aguas en movimiento del océano se han asociado con “un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión” (Chevalier y Gheerbrant 1995: 689).
- 5 Como parte del estilo costumbrista, estas prácticas incluían el descarrío –según la lógica cristiana– de la mujer campesina a partir del acto sexual que se consumaba en la ciudad y que, como en el caso de Eulalia, veía su fruto en el hijo. Tanya no ha necesitado salir del campo para engendrar el bebé con un muchacho nativo y a la que poco preocupa el avanzado estado de gravidez para la celebración de la boda ni para escapar luego a la playa con su amiga. La presencia del embarazo se desdramatiza en su dimensión social, como parte del replanteamiento de valores en el siglo XXI que dejan de ser exclusivos de uno u otro espacio.
- 6 Iván Molina sostiene que para el período comprendido entre 1950 y 2000, la proporción de personas empleada en el sector primario (agricultura, ganadería, caza, pesca, silvicultura, minas y canteras) bajó de 55 a 15,7% (2007: 8).
- 7 Por el lugar común en la recepción del cine comercial es de esperar ver representados hechos insólitos, extraordinarios, ajenos al orden de lo habitual, lo que no sucede en ninguno de los dos cortometrajes.
- 8 Es un tema bastante secundario que Fábrega lo llega a retomar posteriormente en su opera prima *Agua fría de mar* (2009) cuando pone en boca de un inversor extranjero su extrañamiento por las razones del abandono de lugares naturales. No obstante, el filme no llega a ser tan logrado por razones como que su planteamiento es más forzoso dentro de la trama –las inquietudes existencialistas de sus personajes, también femeninos–, lo que da como resultado un producto pretencioso, afectado y sin justificación, carente de una articulación consistente en el guión.
- 9 Podría pensarse que se debe al hecho de que todos los protagonistas sean nativos y que el entorno esté lo suficientemente asumido como para excepcionalizarlo a partir de las imágenes fotográficas (que por lo demás cortan, imponen una segmentación del paisaje) (Dubois 1986). En realidad, la imagen ha sido asociada más bien al turismo extranjero –con base en datos empíricos, a saber, el crecimiento notable del sector turístico (Fürst y Ruiz, en Fürst y Hein, 2002: 135-137): tal parece que las sociedades contemporáneas y cada vez más mediáticas (mediatizadas) se han acostumbrado a salir de su habitat natural para disfrutar del medio (cuya condición extraordinaria justificaría la captación de imágenes fotográficas). Pero no hay que llamar a engaño con los guiris a pesar de que su estereotipada imagen –rubios, sonrientes, amables– que tentaría a inscribirlos en esta categorización de turistas. El hecho de que externen su pretensión de quedarse en un país extranjero durante un año (“sabático”) impide una asociación tan contundente y apriorística. Sin tampoco inscribirse como tales, es un lapso más propio del etnólogo, el cual “permanece en el lugar durante un largo período de tiempo [sic]” y “viaja con la intención de trasladarse cerca de aquellos con los que va a convivir” (Augé 2007: 63), si bien el autor mismo reconoce excepciones.
- 10 Por tratarse de otra índole, de tipo –si se mira bien– narcisista. Si bien es un signo distintivo de la condición de turista, también es un instrumento que fija la imagen y con ello a sí mismo: “Tourists and their sights exist in order to be photographed; indeed are photographed in order to attain their existence”, dice Osborne (2000: 72).
- 11 Con mucha menos razón las chicas de *Temporal* requieren cámaras fotográficas –se trata de su habitat natural, cotidiano–. La única excepción podría ser el evento de la boda de Tanya, aunque ni siquiera ahí se visualiza, pero sí se escuchan sus anónimos disparos en el momento del habitual posado de la novia.
- 12 Aquí se evidencia su verdadera sensatez: si en algún momento causó la impresión por haber dejado una prueba en blanco, tiene la suficiente responsabilidad y madurez como para no abandonar a su abuela.
- 13 Esta disfuncionalidad familiar en las representaciones cinematográficas costarricenses también están presentes en el largometraje *A ojos cerrados* (2010), de Hernán Jiménez, cuya protagonista vive –en otro medio y bajo condiciones distintas: es una *broker* exitosa que trabaja en la zona metropolitana– con sus abuelos, sin que figure mención ni explicación alguna de la



suerte de sus padres ni motivos por la atípica configuración del núcleo básico.

- ¹⁴ Sin que la relevancia de este personaje tenga mayor centralidad que la de mostrar el desentendimiento de las preocupaciones y ocupaciones de Tanya, no deja de resultar significativo que la responsabilidad sea tan notoriamente evadida por el sexo fuerte y asumida en el desempeño femenino, como también se aprecia en otros tantos filmes costarricenses –desde *Eulalia* hasta *A ojos cerrados*–. En parte, la personalidad de Checho corresponde al prototipo de costarricense apático, prácticamente indiferente: en una palabra, pasmado, que asimismo es la base de la cualidad definitoria y casi única que la del protagonista del citado filme *A ojos cerrados*: un viejo que, ante la muerte imprevista de su esposa, no tiene capacidad de reacción (ni inmediata ni posterior) y egoístamente delega en su nieta el proceso del luto, a costa de su exitoso desempeño laboral, por lo demás, sostén del hogar. La familia, en este caso, es la prioridad –única y excluyente–, parece ser el extremado mensaje del director, aunque sea a costa de los recursos de manutención. Podría decirse que el largometraje contemporáneo de Jiménez contiene un planteamiento afín a *Temporal* pero llevado a su exceso.
- ¹⁵ Conjuntamente con la intención de dar pie a la elucubración del espectador, es una forma de narración con fisuras expresamente buscadas, de no transmitir una

realidad de manera completa, redonda, uniforme, que riñe con la teoría clásica de la representación.

- ¹⁶ Recurso por cierto no inusual en las técnicas de cine y literatura, donde se establece una relación de afinidad o complementariedad entre las fuerzas de la naturaleza con la expresión del carácter o estado de ánimo de los personajes.
- ¹⁷ Aunque hay casos excepcionales, como el de las protagonistas homónimas de *Thelma y Louise* (1991) de Ridley Scott, convertido en un filme clásico a pesar de que tampoco se inserta dentro de la producción consolidada de Hollywood.
- ¹⁸ Por cierto que esta institución se ha sometido también al laicismo a través de la reducción de su poder y de su fe con respecto a los materiales cinematográficos antecedentes, limitado a mero escenario para la congregación social –el matrimonio–, sin que se visibilice su posicionamiento o se conflictúe en torno a la necesidad de matrimonio en condiciones donde hay un hijo en camino; ha perdido, pues, todo valor de refugio espiritual y de condena moral. A pesar de que se trata de una zona rural –es decir, periférica, alejada del centro–, las relaciones de los personajes evidencian los espacios abiertos de la industria cultural en la reconsideración de las relaciones afectivas y la sexualidad, pero especialmente en la modificación de subjetividades, identidades y expectativas y esimulación de nuevas concepciones sobre el cuerpo (Molina, 2009: 479).

- 19 Nótese que la ruptura no llega a ser total, dado que la espera mantiene el vínculo, pero este es mucho más débil a favor de la autonomía de la mujer en comparación con producciones anteriores.
- 20 Es entonces cuando el espectador se percata de que la insistencia de esta en ir al mar –sin explicitación de motivo ni destino– respondía al sentimiento de abandono (transitorio) de Checho y a la consiguiente sensación de soledad, que sólo encuentra compensación en el esparcimiento natural con la compañía de su amiga.
- 21 Que en el formato de largometrajes han tratado, desde cierta línea, de recuperarse –*A ojos cerrados, Agua fría de mar*–, aunque con resultados que rondan lo decepcionante.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa, 2007.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de literatura y estética*. La Habana: Editorial Arte y literatura, 1986.

Buckingham, David. "Infancias cambiantes, medios cambiantes: nuevos desafíos para la educación mediática", *Cultura y Educación*, 20, 23-38, 2000.

Cerón Gómez, Juan Francisco. *Años de corto: apuntes sobre el cortometraje español desde los noventa*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

Chevalier, Jean y Gherbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. 5ª Ed. Barcelona: Herder, 1995.

Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Costa Rica: Santillana, 2005.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. 6ª Ed. México: Era, 1986.

Fuentes, Carlos. *Todas las familias felices*. Argentina: Alfagura, 2006.

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.

Metz, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

Molina Jiménez, Iván. *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2007.

Molina Jiménez, Iván. "La sexualidad en los estudios históricos costarricenses", *Senderos*, 94: 473-487, 2009.

Osborne, Peter D.. *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2000.

Programa Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible (Costa Rica). *Decimoquinto informe Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible*. San José, Costa Rica, 2009.

Rojas, Margarita y Ovaros, Flora. *Cien años de literatura costarricense*. San José, Costa Rica: Farben, 1995.

Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Barcelona: RM, 2011.

Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002.

Schifter, Jacobo. *La formación de una contracultura*. San José, Costa Rica: Guayacán, 1989.

Turner, Victor & Turner, Edith. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia University Press, 1977.

Venegas, William. Es fría el agua de mar. *La Nación*, 20/03/2011.

FILMOGRAFÍA

Castillo, Óscar. *Eulalia*. San José, Costa Rica: Óscar Castillo, 90 min, color, 1987.

Fábrega, Paz. *Agua fría de mar*. San José, Costa Rica: Temporal Films, 83 min, color, 2009.

_____. *Temporal*. San José, Costa Rica: London Film School, 21 min, color, 2006.

Merino, Maricarmen. *El mar*. San José, Costa Rica: Miel y Palo Films, 14 min, color, 2009.