

# Un género posmoderno en la producción cinematográfica costarricense: el *filme-ensayo* en *La región perdida*

Dorde Cuvardic García

Recibido: 25/10/2011

Aprobado: 3/12/2011

## Resumen

Los géneros cinematográficos posmodernos, sobre todo aquellos que procuran anular las distinciones discursivas entre la ficcionalidad y el discurso fáctico, en especial el falso documental y el filme-ensayo, han ingresado en la producción audiovisual costarricense de los últimos años. *La región perdida*, en particular, utiliza procedimientos regularmente asociados a estas dos categorías genéricas. El presente artículo pretende demostrar su condición de filme-ensayo. La intencionalidad principal de *La región perdida* es reflexionar sobre la imposibilidad que tiene el documental expositivo y el discurso histórico tradicional de certificar una 'verdad' única e irrefutable sobre el asesinato y legado del doctor Ricardo Moreno Cañas. Se interroga, en fin, sobre la capacidad demostrativa del discurso histórico, y defiende la legitimidad del discurso mítico a la hora de comprender su pervivencia en la memoria nacional.

## Abstract

### A Postmodern Gender in the Costa Rican film making production: The film- essay in "La región perdida"

The post modern film making genders, such as the fake documentary and the film essay are part of the Costa Rican audio visual production. "La región perdida" uses procedures related to these two categories.

This article tries to demonstrate its film- essay condition. It has the intention to reflect about the expository documentary and the traditional historic discourse in order to certify an unquestionable and real truth about the murder and legacy of doctor Ricardo Moreno Cañas. It questions the capacity of the historic demonstrative discourse and defends the authenticity of the mythical discourse.

*La región perdida* (2009), de Andrés Heidenreich, supone el ingreso en la producción cinematográfica costarricense, de un texto audiovisual que mezcla las convenciones genéricas del discurso ficcional y del documental. Es más, incorpora material audiovisual muy heterogéneo, procedente de muy diferentes orígenes genéricos, técnicos e institucio-

nales: tomas de archivo, dramatizaciones, pequeños reportajes, ficción tradicional, entrevistas, textualización del proceso de producción... Esta simbiosis no es exclusiva del filme mencionado. En los últimos tiempos, como señala Weinrichter (2005: 85), "el propio desarrollo del documental ha llevado a superar los límites del debate histórico sobre la

Dorde Cuvardic García. Un género posmoderno en la producción cinematográfica costarricense: el filme-ensayo en *La región perdida*. *Revista Comunicación*, 2011. Año 32 / vol. 20, No. 2. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 74-82. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

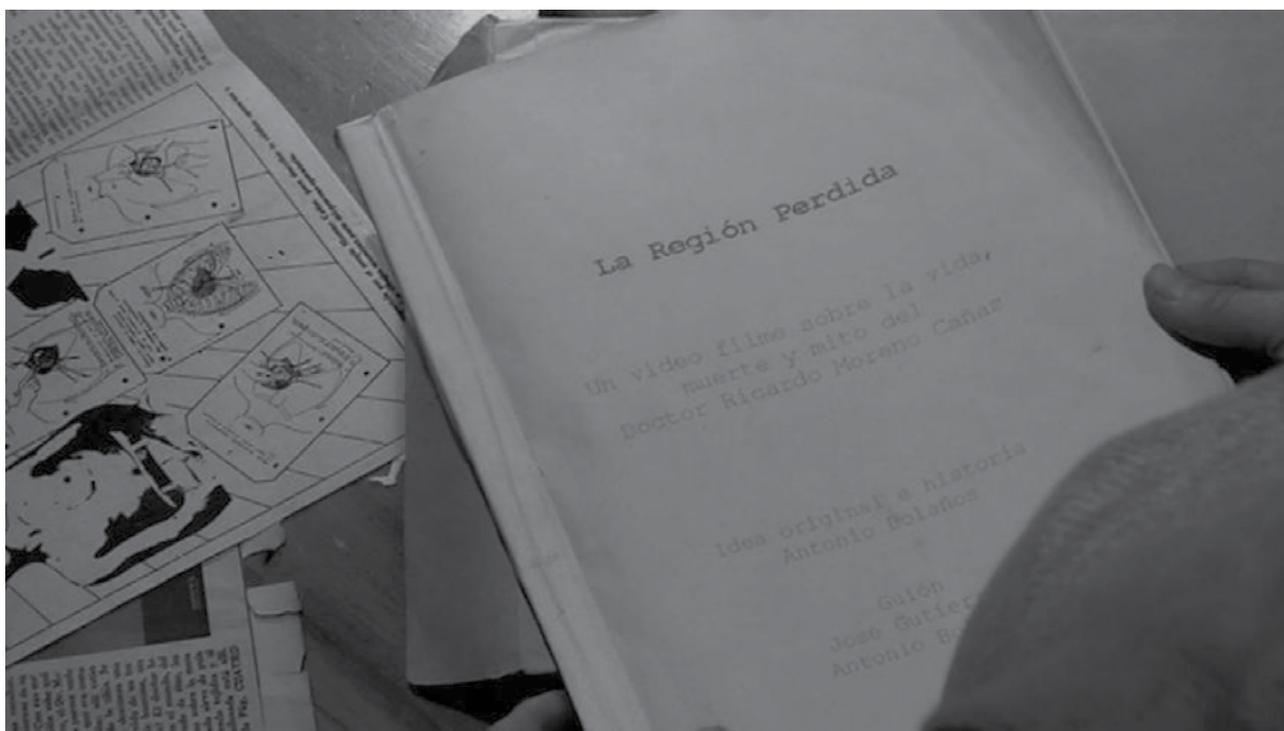
#### PALABRAS CLAVE:

Documental, filme-ensayo, postmodernidad, ficcionalidad, producción cinematográfica

#### KEY WORDS:

Documentary, film-essay, post modernity, fiction, film production





evidencialidad. Títulos recientes mezclan sin pudor material factual con un punto de vista personal, elementos narrativos ficcionales, reflexiones argumentativas y manipulación retórica de material de archivo”.

El objetivo de este artículo es interpretar este tipo de mezcla discursiva desde una pertenencia genérica. Específicamente, plantear la hipótesis sobre la posible condición de *filme-ensayo* de *La región perdida*. Recuerdese que este último es un género en constante enriquecimiento y renovación y que casi cada nueva manifestación –cada nuevo filme– contribuye a caracterizarlo. Alain Bergala (en Weinrichter, 2005: 89) llega a afirmar que el *filme-ensayo* es “una película ‘libre’ en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella”.

### INTRODUCCIÓN A LA REGIÓN PERDIDA

*La región perdida* tiene como punto de reflexión inicial el asesinato del doctor Ricardo Moreno Cañas, ocurrido el 23 de agosto de 1938, a manos de Beltrán Cortés. Desde el inicio se plantea que el desarrollo de este filme buscará responder a ciertas tesis. Se proponen diversas preguntas: ¿Qué se esconde detrás del mito –como médico y como instrumento de curación– del doctor Moreno Cañas?, ¿quién lo mató?, ¿con qué intención?

El largometraje tiene por subtítulo *Vida, muerte y mito del doctor Ricardo Moreno Cañas*. El espectador com-

probará, a lo largo de su visionado, que estos son los temas de debate: su vida profesional (su destreza en las intervenciones quirúrgicas), su muerte (la reconstrucción del asesinato, junto con los momentos previos y posteriores que rodearon a sus protagonistas o testigos) y su figura *mítica* (su presunto poder de curación, incluso décadas después de su muerte...). Este subtítulo remite directamente al libro *Vida, muerte y mito del doctor Ricardo Moreno Cañas*, de Eduardo Oconitrillo García, publicado en 1985 por la Editorial de Costa Rica, que se ocupa, asimismo, de las áreas temáticas asumidas por la película.

Al inicio del largometraje se programa la lectura del espectador desde el discurso documental. Se realiza un resumen de los acontecimientos históricos más relevantes del mundo occidental hacia finales de los años 30, como mecanismo para contextualizar el momento histórico y político internacional –que también determinó, a su vez, el costarricense– en el que murió el doctor Ricardo Moreno Cañas. Las teorías conspiratorias sobre su asesinato, que se presentan posteriormente, más avanzado el filme, precisamente destacan los posibles vínculos con intereses económicos transnacionales.

Después de este primer segmento documental aparece una dramatización del asesinato del doctor. Comprobamos que el inicio de la película (sus dos primeros episodios) sigue de cerca los dos primeros capítulos del libro de Eduardo Oconitrillo, ya que el capítulo primero de este último se dedica a ofrecer los principales sucesos y

personajes de 1938 a nivel nacional e internacional y el segundo los últimos momentos y el asesinato de Moreno Cañas.

Seguidamente se da paso al nivel narrativo principal empleado en la película, estructurado desde la ficción. *La región perdida* se revela como una ficción en clave de *thriller* que desarrolla dos pesquisas o investigaciones, organizadas desde el llamado 'montaje alternante': en la primera, Pilar es contratada por Antonio Bolaños, director de un documental inconcluso titulado *La región perdida*, quien decide seguir con las investigaciones sobre la figura del doctor Moreno Cañas (léase 'vida', 'muerte' y 'mito'), con la intención última de terminar su proyecto audiovisual, con el que se encuentra obsesivamente comprometido; por otra parte, un médico, Germán Esquivel, con el objetivo de comprobar cuánto de verdad se esconde detrás del supuesto poder mítico de curación del 'espíritu' del doctor Cañas, busca a Jimena Quesada, joven a la que él y otros médicos habían desahuciado y que, supuestamente, se recuperó gracias a la veneración que tenía su madre por la figura del doctor fallecido. Como vemos, el nivel diegético principal se estructura, genéricamente, como una película de misterio, como un *thriller*, en el que se desarrollan dos acciones paralelas principales.

En la primera de ellas, la indagación de Pilar, investigadora contratada por Antonio Bolaños, se dejan abiertas dos posibles causas del asesinato: la venganza personal de Beltrán Cortés (como paciente del doctor, no quedó satisfecho de una serie de intervenciones quirúrgicas que Moreno Cañas y otros médicos le practicaron en un brazo) y la teoría conspiratoria (sus enemigos políticos querían eliminar toda posible candidatura del doctor para las elecciones de 1940). Las reflexiones de los personajes sobre la teoría conspiratoria –sobre todo, por parte de los miembros del equipo de producción del documental inconcluso–, permiten acercar a *La región perdida* a otro *thriller político*, a *J.F.K.* (1991), de Oliver Stone, película con la que guarda más de un punto de contacto, entre ellos el del uso de la estructura narrativa de la pesquisa. Pero más que indagar en esta última, interesa, en esta oportunidad, analizar la estructura ensayística del filme de Heidenreich.

### PRINCIPIOS BÁSICOS DEL FILME-ENSAYO

Es ampliamente conocida en los estudios fílmicos la propuesta de modalidades del documental propuesta por Nichols (1997; 2001): la *expositiva* (demostrar una verdad, como en los reportajes televisivos), la *observadora* (registrar la cotidianidad de una comunidad humana), la *reflexiva* (mostrar el proceso de producción de la realidad representada), la *participativa* o *interactiva* (mostrar la co-participación del equipo de producción y la comunidad observada en la construcción de la cotidianidad), la

*poética* (predominio de la dimensión poética del lenguaje visual, la organización de los significantes) y la *performativa* (materializar, mediante imágenes, una experiencia social en sus implicaciones humanas, subjetivas). Para que quedara más completa, a esta tipología cabría añadir, desde mi punto de vista, dos modalidades más: el mal llamado *falso documental* (esta modalidad no trata de engañar a nadie, puesto que el espectador conoce el carácter ficcional del material, aunque se encuentra disfrazado de las convenciones discursivas de los documentales, generalmente de los expositivos) y el *filme-ensayo* (en el que, según sea el caso, podrá predominar más el material de intencionalidad documental o el ficcional, siempre desde una línea argumentativa clara).

Ejemplos de *filmes-ensayo* proceden de Chris Marker, Orson Welles, Al Pacino y Basilio Martín Patiño. El más conocido de sus practicantes, Orson Welles, reflexionó en *F de Fraude* (1973) sobre el concepto de falsificación en el campo artístico y en *Filming Otello* (1979) sobre la puesta en escena y la vigencia cultural de este clásico. Podemos añadir dos documentales de Al Pacino, *Buscando a Ricardo III* (1996) y *Wilde Salomé* (2011), que tienen la misma intención que el precedente de Welles, el de destacar la 'vigencia' de los clásicos a partir de los que debaten, en el último caso a partir de la obra de Oscar Wilde.

En el ámbito académico hispanohablante ya contamos con algunas contribuciones que nos indican los principios reguladores del *filme-ensayo*. La más sistemática procede de García Martínez (2006: 75-105). De forma resumida, enumeramos sus procedimientos formales y sus preocupaciones temáticas:

- el montaje se encuentra al servicio de una propuesta argumentativa; se otorga prioridad a la palabra (la reflexión filosófica personal y asistemática –frente a la general y sistemática– ocupa un lugar importante).
- la filosofía postmoderna, asistemática, fragmentaria; ausencia de un pensamiento concluyente.
- indeterminación genérica o, alternativamente, el desarrollo de posibilidades multigenéricas.
- incorporación de las convenciones genéricas ensayísticas, tradicionalmente ausentes del discurso audiovisual.
- inserción implícita del autor en el discurso audiovisual (presencia de la mirada subjetiva –singular– del autor hacia los problemas planteados, y pretensión consciente de ofrecer su marcas estilísticas en el producto mostrado al público).
- mostrar recursos meta-fílmicos (exhibición del proceso productivo y de las herramientas creativas utilizadas,

presencia de un comentarista que expone las decisiones acordadas por el equipo de producción sobre el avance del ensayo-fílmico que se está realizando, interrupción continua de la narrativa y de las reflexiones, mezcla de mundos ontológicos).

Similar a la propuesta de García Martínez, Josep María Catalá (2000) precisa los siguientes criterios como constituyentes del género del filme-ensayo, coincidentes, a grandes rasgos, con García Martínez: 1) son trabajos cuya reflexión se centra sobre la realidad y la ficción como canales de conocimiento; 2) esta reflexión se produce a través del uso de los mismos procedimientos audiovisuales (en los que se problematiza la distinción realidad-ficción, ya que la mezcla de los recursos comunicativos permite cristalizar la confusión o indeterminación entre estas dos categorías); y 3) exhibe su condición discursiva de reflexión ensayística.

Y, más allá de los procedimientos que el ensayo audiovisual comparte con el ensayo literario, el primero cuenta con convenciones que los distinguen del segundo, según Weinrichter (2005: 98): frente al montaje metonímico y causal de la narrativa ficcional, el asociativo y metafórico, favorecedor de la 'dialéctica de materiales'; el predominio jerárquico de la palabra frente a la imagen y la construcción de una propuesta discursiva personal, frente a la causalidad narrativa.

Un procedimiento argumentativo principal de este género posmoderno es la incorporación de secciones dedicadas a reflexiones ensayísticas. Así, Orson Welles, en *F de Fraude*, además de relatar casos verídicos e inventados de falsificación (estos últimos, a su vez, expuestos desde la técnica del mal llamado 'falso documental'), ofrece secciones ensayísticas como la dedicada a la Catedral de Chartres, donde reflexiona sobre su condición de monumento inmortal del espíritu humano. El espectador podría preguntarse: "¿Qué vínculo argumentativo tiene esta sección con las que ha visto hasta el momento?". Bastante. El espectador infiere que Orson Welles pretende problematizar la inmortalidad de las supuestas obras de arte originales, frente a las falsificaciones, que a su vez pueden pasar como 'verdaderas' y adquirir, en consecuencia, el atributo de la inmortalidad. Una táctica parecida –el 'excurso' ensayístico– se emplea en *La región perdida* cuando diversos personajes debaten sobre los conceptos como la verdad o el mito.

### LA REGIÓN PERDIDA COMO FILME-ENSAYO

*La región perdida* es una película reflexiva: argumenta sobre el 'errático' proceso de producción de un inacabado documental expositivo (llamado asimismo *La región perdida*) y, en consecuencia, sobre los dilemas de su director, guionista, productor. Utiliza predominantemente

–en términos cuantitativos, minutos de metraje– la ficción.

En este último nivel, el ficcional, un inicial documental de tipo expositivo sobre la vida del doctor Moreno Cañas es impulsado por los personajes de Antonio Bolaños, el director de este proyecto, y su colaborador-guionista José Gutiérrez (que remiten, respectivamente, en la 'realidad extraficcional', a Andrés Heidenreich y Tobías Ovares, respectivamente director y coguionista de *La región perdida*).

En su condición de meta-filme, esta película ficcionaliza las dificultades por las que pasó la elaboración del guión y la filmación del proyecto 'real', comandado por Andrés Heidenreich, a causa de la diversidad de puntos de vista existentes, entre sí contradictorios, no tanto sobre la 'biografía' (léase logros académicos y médicos) del doctor Cañas como sobre su asesinato y supuestos milagros. Los diversos cambios por los que pasó el guión en la 'vida real' (Andrés Heidenreich habla de cuatro versiones), motivados por los diversos relatos que circulan sobre el doctor, quedan ficcionalizados en los comentarios del cineasta Antonio Bolaños:

"Cuando comencé con este proyecto, quería hacer una película que probara que el doctor se había convertido en mito por sus logros en vida... pero luego me di cuenta que había mucho más que eso... Al parecer, sus logros después de muerto lo trascendieron; el hombre mítico se me había convertido en un santo..."

*La región perdida* no sólo se limita a textualizar, ficcionalizándolo, el proceso de producción, lleno de obstáculos económicos y de estructuración del guión, de la película 'real'; como ya dijimos, la ficción se estructura, narrativamente, desde el discurso del *thriller fantástico*. Una vez reiniciado el proceso, Pilar entrevista a todas aquellas personas que estuvieron previamente involucradas en el proyecto documental sobre la vida del doctor Cañas, pero que en algún momento lo abandonaron. Todos (el director, el productor, el guionista) le ofrecen relatos contradictorios sobre las razones que motivaron el abandono temporal del proyecto (desacuerdos sobre el rumbo político que iba adquiriendo la filmación, en unos casos, o sobre la orientación esotérica que tomaba, en otros). Es posible que estas contradicciones no sean tales. Cronológicamente hablando, es posible que el proceso por el que pasó el proyecto de Bolaños (y que ficcionaliza las transformaciones del guión real de Heidenreich y Ovares) sería, en primer lugar, realizar un simple documental biográfico, seguidamente, centrarse en la dimensión política de Moreno Cañas y, por último, destacar su poder de curación, después de muerto. Esta última temática se ofrece, sobre todo, en la segunda parte del filme, cuando el médico encuentra por fin a la muchacha que se curó milagrosamente. En el marco de esta temática,



Pilar entrevista a Lucía, mujer que la precedió en el proceso de recopilación de datos, quien le explica el aura de esoterismo que rodea, en la actualidad, a la figura del doctor Moreno Cañas. Además, Pilar se encuentra con Kenneth Manfredi –pseudónimo que adoptó el guionista José Gutiérrez, una vez abandonado el proyecto inicial de documental–, quien destaca que el documental sobre el doctor Moreno Cañas, antes de quedar interrumpido en su proceso de producción, estaba adquiriendo más una orientación esotérica. Esta última fue objeto de discusión entre el director y el guionista (Gutiérrez/Manfredi afirma, antes de separarse profesionalmente, haberle reprochado a Bolaños su obsesión por probar la condición milagrosa del doctor).

Todas estas intervenciones (del productor, del director, del guionista) nos indican cómo los encargados del proyecto de *La región perdida* quisieron debatir, en el propio producto final (es decir, mediante el discurso de personajes de ficción), los dilemas a los que se enfrentaron a la hora de tratar de imprimir un enfoque determinado a la película. Heidenreich y Bolaños optaron, finalmente, por otra vía: mostrar en el producto final, en *La región perdida*, los diferentes enfoques por los que fue pasando el

proyecto. Es condición del ensayo posmoderno –también en su variante audiovisual– ofrecer diversas versiones –a veces mutuamente contradictorias– y no respaldar la veracidad de alguna de ellas en detrimento de las demás.

La mezcla de modalidades enunciativas (fáctica y ficticia) en *La región perdida* es compleja. En algunas ocasiones, en el nivel diegético ficcional principal los personajes observan segmentos del documental inconcluso. En una primera oportunidad, el director del proyecto y Pilar observan, proyectada en la pared de la habitación donde se encuentran, parte del material filmado. En este último se plantean las preguntas principales que el proyecto inicial trató de responder: “¿Quién fue el doctor Ricardo Moreno Cañas?, ¿cuál es la verdadera historia que se esconde detrás de la leyenda?, ¿cuál es la verdad detrás de su muerte?”. Estas preguntas se fueron desechando, ante la incapacidad de responderlas, ya que estaban formuladas desde el convencimiento de la existencia de una ‘verdad’ que finalmente, a medida que avanzaba el proceso investigativo, se volvía indefendible.

En otras dos oportunidades, Pilar observa con atención desde una computadora de su casa el material –grabado

en DVD— que hasta el momento había filmado el director Antonio Bolaños. Estas secciones, ya editadas, se sitúan en las convenciones del documental expositivo, aunque no debe olvidarse que se encuentran integradas en la ficción principal. Son pequeños documentales biográficos. El primero de ellos está dedicado a resumir gran parte de la vida del doctor Moreno Cañas, su adolescencia, sus estudios de medicina y sus primeras intervenciones quirúrgicas. Se entrevista en este segmento a Alfredo Martínez (sobrino del doctor), a Edgar Cabezas (cirujano) y a Eduardo Oconitrillo (escritor), y se muestran documentos como fotografías o títulos universitarios obtenidos por Moreno Cañas. El segundo está dedicado a resumir, rápidamente, la biografía de Beltrán Cortés, con declaraciones procedentes de Alfredo Martínez, Edgar Cabezas, Jorge Urbina (político) y Raúl Vargas (visitante de la isla de San Lucas, donde estuvo encarcelado Cortés). Estos segmentos documentales dependen de la progresión narrativa del nivel diegético principal. Más avanzada la película, Pilar abre un tercer CD, de mayor complejidad discursiva que los dos anteriores, con otro material, también ya editado, de la película inconclusa: se trata de una sección dedicada a Byron de Ford (cineasta), que ofrece una nueva hipótesis sobre los motivos de Beltrán para asesinar al doctor Cañas. Se integra en este tercer CD, asimismo, el episodio de Gilda Rosa Arguedas, que ejerce de médium para comunicarse con el espíritu de Beltrán. Responde a la orientación esotérica que fue tomando el documental antes de quedar detenido el proyecto.

En otras ocasiones, se ofrece material documental que no está integrado en la ficción, es decir, que no es observado o visionado por ningún personaje, como sucedió en los casos precedentes. En otros términos, tiene carácter extradiegético. Su función es ilustrar los argumentos razonados por los personajes. Son insertos ilustrativos que sólo verá el espectador de *La región perdida* en la sala de cine. Al contactar Pilar a Kenneth Manfredi, por ejemplo, se incorporan extractos de entrevistas a personas que supuestamente fueron curadas por Moreno Cañas: Antonia Pérez (ama de casa), Marco Aurelio Arce (abogado), Zaida Padilla (ama de casa) y Nelson Sibaja (enfermero). No forman parte del mundo de la ficción (como en el caso de los CD) y sirven para ilustrar el discurso de Manfredi.

En otra escena, de difícil catalogación, también se emplean insertos documentales extradiegéticos. Ocurre cuando Pilar conversa con una historiadora frente al monumento de un acueducto inaugurado en 1939. En este caso, Pilar parece haberse ‘fugado’ de la ficción principal para pasar a ser la anfitriona de una entrevista, perteneciente a un segmento documental. La historiadora le explica los compromisos del doctor Moreno Cañas con la organización política *Liga Cívica Juan Rafael Mora*, de la que fue fundador, y su defensa de la nacionalización de la generación eléctrica costarricense. Mientras se lleva a cabo esta conversación, se insertan en la banda icónica

imágenes de la Costa Rica de los años treinta (es decir, en un segmento documental contemporáneo se insertan tomas documentales procedentes de archivos históricos).

Considero que, dentro del plan global de película, el discurso documental —descrito en los párrafos precedentes— se encuentra al servicio del discurso ficcional, a su vez de fuerte tonalidad ensayística. Conuerdo con Andrés Heidenreich cuando analiza la funcionalidad de la mezcla entre distintos regímenes discursivos: “No creo que realmente sea un docudrama, pues el documental está integrado en la ficción, es más, el documental es un recurso de la ficción. Hicimos 4 versiones” ([www.cineyvideocentroamericano.org](http://www.cineyvideocentroamericano.org)). William Venegas está de acuerdo con esta apreciación de Heidenreich:

“Creo que los elementos documentales de *La región perdida*, por más importantes que sean, son solo para ubicar el contexto de la trama principal, que es la investigación de la periodista. (...) No estoy de acuerdo con quienes afirman que esta película es una mezcla de ficción con documental. Es solo lo primero. Lo segundo viene a darle cuerpo: las secuencias documentales también funcionan como indicios de verosimilitud, que vienen a hacernos pasar la ficción como si fuera real.” (Venegas, [www.cinemanía.co.cr/content/articles/492/1/La-Region-Perdida-Dr-Moreno-Canas](http://www.cinemanía.co.cr/content/articles/492/1/La-Region-Perdida-Dr-Moreno-Canas)).

En el *filme-ensayo* no tiene que predominar, necesariamente, el discurso documental sobre el ficcional. Las reflexiones no deben partir, necesariamente, de los segmentos documentales. También pueden plantearse desde las secciones ficcionales, como sucede en la mayor parte de los ejemplos ofrecidos en *La región perdida*. Por este motivo, es más pertinente hablar de *filme-ensayo* y no de *documental-ensayo*, ya que también existen ensayos audiovisuales donde predomina la ficción.

Procedimiento del *filme-ensayo* es la autorreflexividad, asimismo presente en *La región perdida*. Los personajes del nivel ficcional (Pilar, Antonio, José) debaten sobre la modalidad genérica del filme inconcluso, que también permite explicar la condición genérica ‘indeterminada’, ensayística, del filme terminado, el ‘¿real’, el que el espectador ve en el cine. Después de visionar junto al director, Antonio Bolaños, el material que tiene filmado, Pilar, la investigadora pregunta: “¿Documental o ficción?”, a lo que responde el director: “Ya yo ni siquiera sé qué de todo esto es real o fantasía”. *La región perdida*, como manifestación de *documental-ensayo*, se ocupa de problematizar la dicotomía realidad (discurso documental histórico)-ficción.

Otra escena de predominio de la reflexión ensayística es la conversación final que sostienen Antonio Bolaños y José Gutiérrez (o en algunas de las conversaciones entre Pilar, la investigadora, y los integrantes del equipo de producción que abandonaron el proyecto inicial —Pilar y

Manfredi, o Pilar y Antonio—). El debate sobre la veracidad del discurso histórico se realiza en *La región perdida* menos desde la voz en off del material perteneciente al documental expositivo inconcluso (la voz de la anterior investigadora, Lucía) y más desde los diálogos y entrevistas que sostienen entre sí los personajes en el presente de la enunciación (Pilar, Manfredi, Bolaños, etc). La voz en off, en el documental, siempre ha connotado autoridad, conocimiento seguro, monologismo, mientras que, en cambio, por medio del diálogo, los personajes que aparecen en el encuadre pueden confrontar dialógicamente puntos de vista en una interacción que, una vez concluida, habrá trastocado la visión de mundo de los hablantes.

Hay otro procedimiento que permite caracterizar a *La región perdida* como *filme-ensayo*. Nos referimos al empleo de la llamada “retórica de la denegación”, que también se ha utilizado en la literatura costarricense de los últimos años: declarar o confesar como ficción (en aquellos casos en los que previamente el discurso se ha ofrecido desde las convenciones del documental) o dejar en un espacio ontológico indeterminado los hechos previamente ofrecidos como auténticos. Este recurso ya fue utilizado en *F de Fraude*. Hacia el final de este último *filme-ensayo*, Orson Welles deja en un lugar ambivalente, indeterminado, todo el conocimiento ofrecido hasta el momento en el largometraje. La razón de hacer uso de este procedimiento es que el espectador tome conciencia, por enésima vez, de los límites artificiales entre el discurso fáctico y el ficcional. Esta es la intencionalidad última de la *retórica de la denegación* y con este propósito se utiliza al final de *La región perdida*. Se presenta cuando el espectador observa a Pilar y al doctor racionalista, quienes, atraídos por las explicaciones esotéricas, se encuentran en la prisión donde quedó encarcelado Beltrán Cortés y, de pronto, alguien ordena ‘Corten’ y aparecen en escena Pilar y el médico Esquivel convertidos en actores de una ficción que está siendo filmada. Esta táctica de anulación del *efecto de realidad* instaurado previamente por la ficción (recordemos que Coleridge define la ficción como una *suspensión momentánea de la incredulidad*), quiebre perteneciente a la *retórica de la denegación*, tiene por objetivo, precisamente, desentenderse de la búsqueda de cualquier verdad. A continuación, el director Antonio Bolaños y el guionista José Gutiérrez, como profesionales audiovisuales, emprenden un diálogo ‘didáctico’ —dirigido al espectador en la sala de cine o en el hogar— en el que deconstruyen la pertinencia de comprender todo el material que han filmado —incluidas las indagaciones de Pilar y Germán Esquivel— desde la pesquisa orientada a la obtención de certezas. Este es un procedimiento del *relato paradójico*: Bolaños y Gutiérrez forman parte tanto del mundo ficcional, en el que son personajes (e interactúan con otros personajes) y de pronto se interrumpe este mundo ontológico y aparecen como actores de una ficción. Es lo que en la narratología del relato paradójico se conoce como *metalepsis* (Meyer-Minnemann, 2006).

Las preguntas que organizaron las pesquisas de la investigadora y el médico (‘¿ha sanado Moreno Cañas a pacientes desde su muerte?’, ‘¿el asesinato del doctor estuvo motivado por la venganza de un paciente o por la conspiración de sus enemigos políticos?’) finalmente son arrinconadas por Bolaños y Gutiérrez, quienes formulan una argumentación alternativa: es necesario y legítimo que, al acercarnos al conocimiento histórico, comprendamos que los acontecimientos se pueden entender desde distintos puntos de vista interpretativos. Los últimos quince minutos están permeados por el afán ‘didáctico’ típico del *filme-ensayo*, por el afán de explicar, desde la reflexión argumentativa, la incapacidad de ofrecer una versión única y definitiva sobre las causas (políticas o personales) del asesinato del doctor y de convencer al espectador de la necesidad de anular toda distinción entre realidad y ficción, operación que la misma película ya se había encargado de ofrecer previamente a lo largo de todo el metraje, desde la práctica (y ya no desde la reflexión teórica), mediante la (con)fusión de recursos comunicativos audiovisuales tradicionalmente separados (aquellos legitimados como ficcionales y como documentales).

Incluso el afán ‘didáctico’ de demostrar que no existe una única versión de los acontecimientos históricos es mencionada por Antonio Bolaños a Pilar como justificación para aparecer, de manera imprevista, en la casa de Moreno Cañas, una vez que las noticias televisivas habían certificado su muerte, víctima de un asesinato múltiple sin esclarecer. Bolaños considera que el engaño en el que ha hecho caer a Pilar (hacerla creer, a través de las noticias televisivas, que fue asesinado por investigar la muerte del doctor Moreno Cañas y, seguidamente, presentarse ante ella ‘en carne y hueso’) es una estrategia didáctica encaminada a demostrarle la facilidad con la que cualquier persona puede caer en la credulidad e instigarle, más bien, a interrogar en el futuro toda ‘verdad oficial o interesada’:

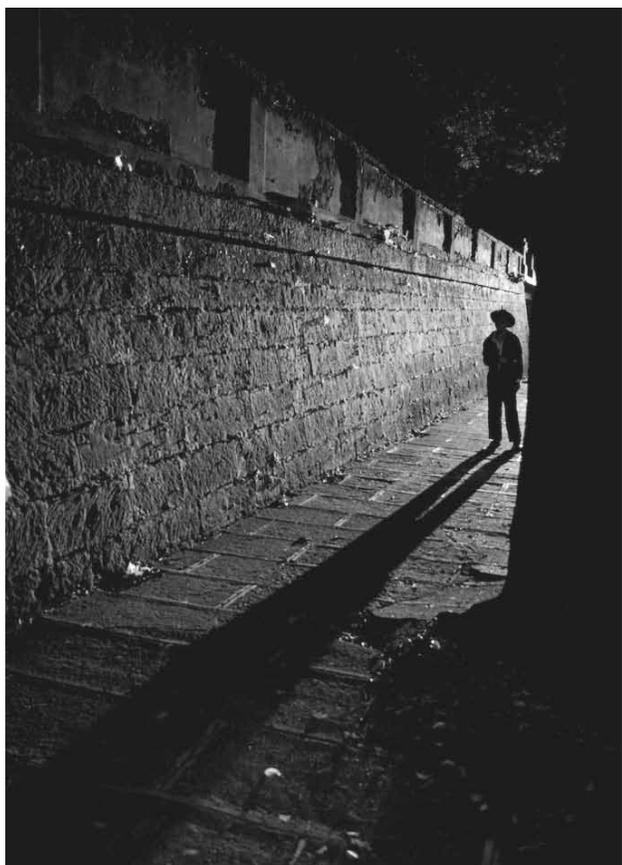
“Antonio [al responder a la pregunta —¿pero qué broma es ésta?— de una Pilar sorprendida]:— no es una broma, es una forma particular de ejercer la didáctica [...] lo importante no es si la conspiración es real o no... lo importante es que alguna gente crea en ella... y así pongan en duda la versión oficial y ayude a que otros duden también.

Pilar:—Es posible. Pero nunca a costa de la verdad.

Antonio:—(Con cierta actitud despectiva). La verdad... Ahí vamos de nuevo”.

Seguidamente, Bolaños le presenta a Pilar perspectivas alternativas no oficiales sobre las circunstancias del asesinato del doctor.

También enriquece la propuesta de *filme-ensayo* de *La región perdida* la metaficción especular. Esta se emplea



cuando Pilar toma conciencia de que los acontecimientos que ha protagonizado como investigadora ya se encuentran escritos –y, podríamos añadir– prescritos en el guión de la película inconclusa que le entregó Bolaños en un inicio. Cuando Pilar inicia su conversación, en su encuentro con el médico Germán Esquivel, asume de pronto que este mismo suceso se encuentra en el guión que Antonio Bolaños le pasó al inicio de su investigación. Se da, en este caso, la llamada ironía romántica (otro procedimiento de anulación del efecto de realidad): el individuo que hasta el momento creía ser una entidad de carne y hueso (recordemos que el mundo posible ficcional se rige por sus propios criterios de autenticidad) comprende, de pronto, que es un personaje de ficción.

### CONCLUSIÓN

Weinrichter (2005: 87), en el capítulo “Hacia un cine ensayo”, de su libro *Desvíos de lo real*, se refiere “a la posibilidad que tiene el cine para discutir ideas, para producirse como ensayo, según el modelo literario”. El debate de ideas, el procedimiento de barajar diversas hipótesis sobre el asesinato y el poder curativo de Moreno Cañas es el principio argumentativo que, más allá de su

propuesta narrativa, permitió organizar estructuralmente *La región perdida*. Considero que Andrés Heidenreich y Tovías Ovares buscan justificar en la misma producción audiovisual los motivos por los que, en lugar de filmar un típico documental expositivo biográfico sobre la figura de Moreno Cañas, decidieron filmar, en cambio, una serie de reflexiones, en ocasiones expuestas como ficción (diálogos entre los personajes, la pesquisa de la investigadora) y en otras como documental (cortos biográficos) sobre su figura. Tanto Heidenreich como Ovares consideraron que la manera más pertinente de acercarse a una figura pública convertida en ‘mito’ era a través de un discurso ensayístico –la película finalmente exhibida en los cines– que eliminase toda férrea distinción y frontera entre verdad y falsedad biográfica.

*La región perdida* se decanta, como intención final, de manera autoconsciente, hacia la imposibilidad de construir una conclusión estable, definitiva, fija, sobre el discurso biográfico e histórico. La anulación de la distinción entre discurso audiovisual fáctico y documental se pone al servicio de una propuesta filosófica postmoderna: la apreciación del concepto de *mito*. Con este propósito, utiliza diversas modalidades de la llamada *narración paradójica*, entre ellas, la mutua alternancia o eliminación de límites entre discurso documental y ficcional, según sean las escenas, o la llamada *retórica de la denegación*.

La intencionalidad principal de *La región perdida* es desechar la legitimidad de certificar una ‘verdad’ única e irrefutable sobre el asesinato y legado del doctor Cañas, en especial por medio de los tradicionales documentales expositivos (dudas que, además, debieron saltar en algún momento a Heidenreich y a Ovares, sobre todo en el estadio inicial del proyecto). En el relato ficcional principal, Bolaños y el resto del equipo de producción señalan en diversas ocasiones cómo el proyecto inicial de documental se fue convirtiendo en una serie de tentativas, de ensayos, tono que, precisamente, aprecia el espectador al ver la película ‘real’ en los cines. Heidenreich y Ovares determinaron que la película final estuviera destinada a *especular*, pero no en el sentido negativo de esta palabra, como es el de establecer y difundir como ‘verdad’ un conocimiento no demostrado, sino en el sentido de poner ‘sobre la mesa’ varias posibilidades, de proponer varias verdades, parciales todas ellas, a partir de las pruebas que cada una de ellas aporta, sobre la biografía del doctor Moreno Cañas.

Se certifica el callejón sin salida al que puede llegar toda pesquisa biográfica que busque plantear verdades absolutas. Las palabras que formula la investigadora inicial del proyecto, Lucía, en un material ya editado del documental inconcluso que Antonio Bolaños le muestra a Pilar, se pueden hacer extensivas a la propuesta ensayística global de *La región perdida*: “La vida del doctor Ricardo Moreno Cañas no tiene ni principio ni final. Ni tampoco es sólo su historia. Es la historia de muchos, de

todos los que la han oído y vivido y, por lo tanto, siempre una historia diferente. Una vida llena de muchas vidas y una muerte llena de muchas muertes". Sólo podemos acceder a los diferentes relatos que el mismo protagonista u otras personas nos han legado.

*La región perdida* asume una posición filosófica posmoderna. Deconstruye, desde su misma práctica audiovisual, el conocimiento historiográfico. Desde el ámbito audiovisual, enriquece la práctica cultural posmoderna latinoamericana que, con precedentes como Borges y representantes como Piglia, anulan las distinciones genéricas tradicionales, al ofrecer textos que, entre otros recursos, ponen en acción una mixtura narrativo-ensayística. *La región perdida*, como *filme ensayo* se interroga sobre la capacidad demostrativa de testimonios y documentos históricos.

El ensayo no concluye: sólo muestra distintas vías para interpretar los acontecimientos. Exhibe en su discurso su condición epistemológicamente relativista. La argumentación de *La región perdida* no se solidariza ni con una ni con otra afirmación: su lugar es la indeterminación. Ni cree ni deja de creer en cada una de las tesis que recoge –que tienen tanto defensores como detractores– y que proyecta hacia el espectador. El sintagma ‘la región perdida’ hace referencia, precisamente, a aquellas experiencias humanas o acontecimientos históricos que pudieron determinar la biografía de Moreno Cañas y que no se pueden catalogar ni como verdad ni como mentira, ni como auténticas ni como falsas, sino como *mito*. ¿Moreno Cañas fue víctima de una venganza personal o de una conspiración política?, ¿su espíritu ha sanado a enfermos o estos sólo han sido salvados por su fe? son preguntas que nunca obtendrán respuesta, y una de las críticas que realiza la argumentación filosófica de este filme ensayístico se dirige hacia la necesidad de certezas irrefutables que busca el ser humano en el mundo racionalista contemporáneo. Este debate reflexivo se plantea como propuesta personal del dúo Heidenreich-Ovares y recordemos que, precisamente, la autoría personalizada –la marca autorial– es otro de los rasgos –en este caso, ideológicos– del *filme-ensayo*.

#### NOTA

<sup>1</sup> Esta retórica se ofrece en novelas como *La película*, de Virgilio Mora. Se pueden consultar, al respecto, dos análisis. El primero de ellos procede de Enid Salazar Córdoba. 1995. *La ficcionalidad en ‘La Película’, de Virgilio Mora*. Universidad de Costa Rica, Tesis de Licenciatura. El segundo de ellos surge de Dorde Cuvardic García. 2011. “Traducción de procedimientos cinematográficos en La película” En: Jorge Chen (ed). *Complejidad polifónica y dialogismo: la narrativa de Virgilio Mora*. San José, Costa Rica: Editorial Interartes, 53-72.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Catalá Domènech, Josep M. 2000. “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva”, Archivos de la Filmoteca de Cataluña: revista de estudios históricos sobre la imagen, 32, 79-97.
- Catalá, Josep María. 2005. “Film-ensayo y vanguardia”. En: Torreiro, Casimiro y Josexo Cerdán (eds.). *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 109-158.
- Cuvardic García. 2011. “Traducción de procedimientos cinematográficos en La película” En: Jorge Chen (ed). *Complejidad polifónica y dialogismo: la narrativa de Virgilio Mora*. San José, Costa Rica: Editorial Interartes, 53-72.
- García Martínez, Alberto Nahum. 2006. “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”, *Comunicación y Sociedad*, XIX (2), 75-105.
- López C., Ana María. 2011. “Agarrando Pueblo: el doble discurso del documental latinoamericano”, *El ojo que piensa, Revista de cine iberoamericano* (Nueva época), Universidad de Guadalajara, n. 4. En:
- <http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/articulos/135>.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 2006. “Narración paradójica y ficción”. En: *La narración paradójica y el principio de la transgresión*. Madrid: Iberoamericana, 49-71.
- Mora Rodríguez, Virgilio A. 1991. *La película*. San José, C.R.. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Nichols, Bill. 2001. What types of documentary are there? En: *Introduction to documentary*. Bloomington. Indiana University Press, 99-138.
- Oconitrillo García, Eduardo. 2004[1985]. *Vida, muerte y mito del doctor Ricardo Moreno Cañas* (Tercera edición). San José: Editorial de Costa Rica.
- Portal Centroamericano de Cine y Animación “Entrevista a Andrés Heidenreich. La región perdida: una propuesta diferente”, <http://www.cineyvideocentroamericano.org> (descargado el 3 de enero del 2012).
- Salazar Córdoba, Enid. 1995. *La ficcionalidad en ‘La Película’, de Virgilio Mora*. Universidad de Costa Rica, Tesis de Licenciatura.
- Venegas, William. “Crítica de cine: La región perdida”, *Cinemanía*, [www.cinemanía.co.cr/content/articles/492/1/La-Region-Perdida-Dr-Moreno-Canas](http://www.cinemanía.co.cr/content/articles/492/1/La-Region-Perdida-Dr-Moreno-Canas).
- Weinrichter, Antonio. 2005. *El cine de no ficción*. Desvíos de lo real. Madrid: TyB editores.