

# Espacio rural e identidad nacional en los audiovisuales hechos a partir de la obra literaria de Carlos Salazar Herrera

Bernardo Bolaños Esquivel  
Guillermo González Campos  
RECIBIDO: 1 – 03 – 11  
APROBADO: 15 – 03 – 11

## Resumen

En Costa Rica, los cuentos de Carlos Salazar Herrera han sido la principal obra literaria en ser adaptada al formato audiovisual. Este artículo realiza un recuento de estas obras audiovisuales. Además, analiza el tratamiento que se hace del espacio rural en algunas de ellas con el fin de evidenciar la relación ideológica que mantienen con respecto al discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense. De acuerdo con el periodo en que fueron hechas, se distinguen tres grupos diferentes de obras audiovisuales, las cuales poseen rasgos comunes tanto en la forma como en el contenido. Al final, se concluye que la adaptación de los cuentos de Salazar Herrera ha ido variando de acuerdo al contexto histórico y social en el cual fueron realizadas las producciones audiovisuales.

## Abstract

### Rural Setting and National Identity in the Audiovisuals Based on Carlos Salazar Herrera's Literary Work

Carlos Salazar Herrera tales have been the main literary work adapted to audiovisual format in Costa Rica. This article is a retelling of these audiovisuals. In addition, it analyzes the way in which the rural setting is treated to highlight the ideological relationship to the hegemonic discourse of Costa Rican citizenship. The tales can be grouped in three different audiovisual works based on the period in which they were made, sharing similar features in form and content. One can conclude that the adaptation of these tales has been varying according to the historical and social context in which audiovisual productions were made.

## INTRODUCCIÓN

La obra de Carlos Salazar Herrera constituye un referente importante dentro de la producción literaria costarricense. Su cuentística ocupa, de hecho, un sitio especial dentro del canon literario nacional. Desde finales de los sesenta, *Cuentos de angustias y paisajes* (1947), la prin-

cipal obra de este autor, ha sido texto de lectura obligatoria en secundaria y muchos de sus cuentos, como "El bongo", "Un matoneado" y "La dulzaina", forman parte de diversas antologías tanto del cuento costarricense como del centroamericano. De forma análoga a esta situación, Carlos Salazar Herrera ha venido a ser, con los años, un caso muy signi-

Bolaños Esquivel, Bernardo. González Campos, Guillermo. Espacio rural e identidad nacional en los audiovisuales hechos a partir de la obra literaria de Carlos Salazar Herrera. *Comunicación*, 2010. Agosto-diciembre, año 31 / vol. 19, número 002. Instituto Tecnológico de Costa Rica. pp. 43-51. ISSN Impresa 0379-3974/ e-ISSN 0379-3974

## PALABRAS CLAVE:

Espacio rural, audiovisual costarricense, literatura costarricense, adaptación fílmica, identidad nacional, Carlos Salazar Herrera.

## KEY WORDS:

Rural Setting, Costa Rican Audio-Visuals, Costa Rican Literature, Film Adaptation, National Identity, Carlos Salazar Herrera.

ficativo dentro de la historia del audiovisual costarricense, ya que, sin ninguna duda, hoy día, es el escritor costarricense con mayor número de obras llevadas al lenguaje audiovisual. Tal y como se aprecia en el cuadro adjunto, a lo largo de las últimas tres décadas, es posible cuantificar, al menos, trece obras audiovisuales hechas a partir de sus cuentos. Incluso, ha ocurrido que, de un mismo

cuento, se han hecho diferentes versiones audiovisuales, lo cual no ha ocurrido con ninguna otra obra literaria costarricense hasta el momento. En el contexto costarricense, dicha situación es sumamente excepcional, pues, por lo general, lo limitado del medio no permite que se hagan muchas producciones.



**Cuadro 1**

**Obras audiovisuales realizadas a partir de cuentos de Carlos Salazar Herrera**

No.	Título	Año	Realizador
1	<i>El grito</i>	1982	Sonia Mayela Rodríguez
2	<i>Un matoneado</i>	1982	Alonso Venegas
3	<i>La bocaracá</i>	1983	Minor Alfaro
4	<i>El beso</i>	1985	Minor Alfaro
5	<i>El camino</i>	1985	Minor Alfaro
6	<i>La bocaracá</i>	1986	Alberto Moreno
7	<i>El beso</i>	1993	Gustavo Fallas
8	<i>La bruja</i>	1996	Alejandro Martínez y Abraham Rodríguez
9	<i>La calera</i>	1998	Percy Angress
10	<i>El grillo</i>	2001	Héctor Chavarría
11	<i>Caribe</i>	2004	Esteban Ramírez
12	<i>La montaña</i>	2008	Carlos Ramírez y Marcos Ruiz
13	<i>La bruja</i>	2009	Andrés Campos

Fuente: Elaboración propia.

Dicha situación requiere de una reflexión que dilucide varios asuntos. En primer lugar, debe discutirse las razones que han motivado su escogencia como la figura señera de la adaptación audiovisual en el país. Además, hay que analizar el tratamiento que se ha hecho de sus textos literarios al ser puestos en imágenes. Por último, cabe también examinar el contexto histórico en que se han dado estas adaptaciones y la relación que estas mantienen con el imaginario nacional. Sobra indicar que un caso como este debe estar motivado por una serie de presupuestos sociales, ideológicos y técnicos que lo han

hecho viable dentro del contexto audiovisual costarricense.

El propósito de este artículo<sup>1</sup> es abrir la discusión sobre este tema tan particular, examinando el tratamiento que se ha dado del espacio rural costarricense en la producción audiovisual hecha a partir de los textos literarios de Salazar Herrera. En particular, se pretende verificar cuál es la construcción simbólica de este espacio social en estas obras y analizar la relación que mantiene con el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense. Este abordaje resulta de particular interés dado que, como es bien sabido, la ruralidad es un elemento central a partir del cual se construyó el discurso identitario nacional. El espacio del campesino sencillero, trabajador, ingenuo, amante de tierra y de su patria, usualmente conocido como “labriego sencillero”, ha sido el modelo fundamental a partir del cual se ha construido la imagen oficial de lo costarricense y la escala socialmente aceptada de valores patrios. Constituye, entonces, un núcleo importante para tomar como punto de partida para entender el origen y evolución de las adaptaciones audiovisuales hechas en Costa Rica.

Por otro lado, es de sumo interés analizar las obras a partir de la idea global que sugiere la expresión “espacio rural”, que no solo incluye al sujeto social campesino, sino también su entorno social y natural, su estilo de vida, en fin, la manera específica de interactuar tanto con aquellos seres que le rodean, como con el medio ambiente dentro del cual se encuentra inmerso. En palabras de Francisco Entrena (1992, p. 150), la noción de espacio rural remite a “un ámbito social que funciona como hábitat, lugar de residencia y asentamiento humano y como un marco de referencia para la acción social”. Esta forma de concebir el espacio rural como un “ámbito existencial”, como una forma de vida asociada a valores

**Cuadro 2**

**Datos técnicos de las obras audiovisuales analizadas**

Título del audiovisual	Año	Dirección	Duración	Formato	Producción	Cuento adaptado
<i>El grito</i>	1982	Sonia Mayela Rodríguez	22 min.	Televisión	UNED	“El grito”
<i>La bocaracá</i>	1982	Minor Alfaro	16 min.	Televisión	Canal 13	“La bocaracá”
<i>La bruja</i>	1996	Alejandro Martínez y Abraham Rodríguez	8 min.	Televisión	Repretel	“La bruja”
<i>La calera</i>	1998	Percy Angress	16 min.	Cine	Cuentos tropicales S. A.	“La calera”
<i>El grillo</i>	2001	Héctor Chavarría	14 min.	Televisión	Creación colectiva	“El grillo”
<i>Caribe</i>	2004	Esteban Ramírez	90 min.	Cine 35 mm	Cinetel	“El solitario”
<i>La montaña</i>	2008	Carlos Ramírez y Marcos Ruiz	4 min.	Animación digital en 3D	Trabajo de graduación de la Universidad Veritas	“La montaña”
<i>La bruja</i>	2009	Andrés Campos	7 min.	Cine	Bisonte Producciones	“La bruja”

Fuente: Elaboración propia.

y concepciones del mundo específicas, permite, en cierta medida, superar la tendencia que ha imperado en el medio académico costarricense de analizar, en las producciones artísticas, especialmente la literatura, únicamente al campesino como objeto simbólico. En efecto, como lo señala Muñoz Muñoz (2005), la crítica literaria costarricense ha subrayado el protagonismo de la figura del campesino y, a su vez, ha promovido una reducción de su complejidad a una idea maniquea según la cual este personaje únicamente encarna dos representaciones dentro del imaginario nacional: el “labriego sencillo” y el “peón explotado”.

Este trabajo, en términos metodológicos, busca superar no solo esta falsa dicotomía sino también el reduccionismo de analizar únicamente al campesino como figura relevante. Por citar el caso que compete a este estudio en particular, es claro que los cuentos de Salazar Herrera más que remitir al campesino como objeto simbólico modular, refieren a un espacio vital mucho mayor que puede denominarse el “espacio rural”. Es importante anotar que ese espacio rural no es uniforme en la obra de Salazar Herrera. En efecto, la ruralidad de la costa del Pacífico central es diferente a la de las montañas del Valle Central y ambas, a su vez, son muy diferentes de la caribeña. Sin embargo, todas, con sus particularidades, son retratadas en los cuentos de Salazar Herrera. No obstante, como se verá a continuación, en las obras audiovisuales analizadas, existen puntos de coincidencia en cuanto al tratamiento y visualización de este espacio rural de acuerdo con la época en que el material fue hecho. De esta forma, determinadas características del entorno y el ambiente en que Salazar Herrera ubica sus cuentos son acentuadas según el momento histórico, aun y cuando es claro que siempre se refieren a un contexto social muy particular: el espacio rural costarricense.

Para corroborar lo anterior, en este trabajo, se analizará el espacio rural presente en ocho adaptaciones audiovisuales de los cuentos de Salazar Herrera, las cuales son de diferente formato, época y producción. Es importante señalar que no se analiza la totalidad de las obras inventariadas, pues, en algunos casos, no fue posible obtener un ejemplar del material. Esto se debió, a su vez, a que ya no se conserva una copia de la realización audiovisual o a que la institución que resguarda el material no la facilitó. En todo caso, no puede dejarse de agregar que el hecho de recoger ocho obras fue un proceso difícil y complejo, dado que el material se encuentra disperso y, en muchos casos, en pésimo estado de conservación. No obstante lo anterior, consideramos que la muestra obtenida es muy significativa puesto que es representativa tanto de las épocas como de los contextos en que se produjeron las obras audiovisuales. En cuanto a producción se trata, la gran mayoría de las obras han sido realizadas de forma modesta, con presupuestos escasos y equipo técnico limitado. La única excepción a esto es el largo-

metraje *Caribe*. Esta película es, del conjunto examinado, la obra más ambiciosa en cuanto a lenguaje audiovisual, recursos invertidos y comercialización se refiere. *Caribe* también diverge del resto de las obras en la libertad de adaptación. La gran mayoría de las obras es sumamente respetuosa del texto original, en algunos casos incluso lo siguen al pie de la letra. Como se verá más adelante, solo en *Caribe* es posible apreciar una reelaboración profunda de la historia original.

No está demás agregar que este trabajo es una invitación a mirar con más atención un conjunto audiovisual que, de forma mayoritaria, ha pasado desapercibido en el país, pese al esfuerzo de algunas instituciones como Canal 13, Canal 15 y el Centro de Cine.

### RURALIDAD E IDENTIDAD EN LOS CUENTOS DE SALAZAR HERRERA

Para efectos del análisis, las producciones audiovisuales de Salazar Herrera se ordenarán en tres grupos de tipo cronológico. Dicha organización obedece no solo al momento en que la obra fue hecha, sino que, como se verá, se relaciona con las grandes similitudes que las obras manifiestan en aspectos como la elaboración del guion, el tratamiento de la fotografía, la imagen de la ruralidad, la ambientación y el vestuario, entre otros. De esta manera, en un primer conjunto se analizarán, las obras de los años ochenta. En un segundo grupo se ubican las de finales de los noventa y principios de la primera década del presente siglo. Al final, se analizan las muestras audiovisuales más contemporáneas.

### LAS ADAPTACIONES DE LOS OCHENTA: LA RURALIDAD EMPOBRECIDA Y MARGINADA

Las primeras adaptaciones audiovisuales de Salazar Herrera de que se tienen noticia fueron hechas a inicios de la década de 1980. En esta época, hubo una proliferación de obras adaptadas generadas por la preocupación institucional de llevar la literatura costarricense a la pantalla. Muchas décadas después de *Elvira* (1955), película basada en una obra de Moisés Vincenzi que constituye sin lugar a dudas un caso aislado, a principios de esta década instituciones como Canal 13, la UNED, la UNA, el Centro de Cine y Canal 15, todas instituciones estatales, se dieron la tarea de realizar producciones con la justificación de proporcionarles a los estudiantes material educativo complementario y con la impronta de desarrollar audiovisuales de “identidad costarricense”. Lo anterior incluyó la creación de obras como *Un grito* (1982), *Un matoneado* (1982), *El monumento* (1983), *Esquelitán* (1983), *La bocaracá* (1983), *Tatamundo* (1983) y *El hombre de la pata cruzada* (1983). Sin embargo, hay en todo este material la intención, en muchos casos no dicha, de poner a discusión las imágenes fundamentales a partir de

las cuales se construyó el discurso identitario nacional en aras de constituir un espacio para el audiovisual de tema costarricense.

En esta época, es factible apreciar, en las adaptaciones de los cuentos de Salazar Herrera, una caracterización conflictiva del espacio rural, la cual se encuentra muy lejos de la construcción idílica de la ruralidad defendida por el discurso hegemónico nacional y, en cierta medida, bastante diferente del tratamiento que Salazar Herrera hace de este espacio. En los audiovisuales, hay un énfasis deliberado en mostrar las situaciones penosas y sufridas que se viven en el espacio rural. Hay un deseo de evidenciar la dureza de la vida campesina y ver al campesino como un sujeto social cuyas condiciones de vida se encuentran deterioradas. No existe armonía entre el hombre y la naturaleza, la relación entre ambos se presenta más bien de forma violenta. Ciertamente, la naturaleza se muestra de forma exuberante, pero esta exuberancia apunta a señalar la impotencia humana de doblegar por completo este mundo plétórico de rudeza.

En *El grito* (1982), de Sonia Mayela Rodríguez, por ejemplo, la relación entre el hombre y la naturaleza se presenta mediada por la brusquedad. La vida campesina se describe como un espacio empobrecido y rústico en el que se subsiste con lo más elemental. El protagonista habita una casa de tablones de madera sin pintar con unos pocos muebles. El aspecto flaco y desgarrado del actor que caracteriza al personaje principal ayuda a recalcar la condición de pobreza en que se vive. Se da la sensación, coincidente con la presentada en el cuento, de que Matarrita, el personaje principal de la historia, solo poseía un pedazo de tierra y la fuerza de voluntad para trabajarla. Mucho de esto se relaciona con la intención de denuncia que la obra posee. En efecto, la situación que se retrata en la obra es el despojo de la tierra a los campesinos, asunto sumamente recurrente en la literatura y el cine latinoamericano. Se entiende, entonces, que la obra tiene la intención manifiesta de presentar el espacio rural como un escenario de relaciones y contradicciones de clase. En la obra, en efecto, se subraya la perversidad de quienes embargan la finca, se les presenta como aprovechadores sin sentimientos ni consideraciones de ningún tipo. Por su parte, la pérdida de la tierra equivale para Matarrita en una especie de condena a muerte, pues, como dice el cuento, todo se le fue con la finca, incluso las ilusiones y el deseo de existir. Por eso, a partir de este hecho, la obra toma un tono más intimista y personal, rasgo que la acerca al estilo de Salazar Herrera. Basta recordar la imagen, muy bien lograda, del hombre desesperado internado en la montaña luchando contra la espesura del monte, síntesis y metáfora de toda la historia.

En *La bocaracá* (1983), de Minor Alfaro, se encuentra un tratamiento del espacio rural muy similar. La casa en la que habitan es sumamente pobre. El aislamiento en medio de la montaña, al igual que en el caso anterior,

se subraya, esta vez con especial énfasis, pues dicha situación está relacionada con la historia que se cuenta. Así, la obra ocurre en la remotidad, elemento dramático que sirve para crear angustia. En este mundo, se reitera la imagen del hombre en conflicto con el medio natural. Se presenta a la montaña como un entorno agresivo que debe vencerse. Se retrata al mundo del trabajo en el campo, pero no con un sentido romántico, sino como un trabajo duro. Talar el bosque y lavar en las piedras del río constituyen acciones que requieren de un gran esfuerzo por parte de quienes las llevan a cabo. De esta forma, la vida en estas condiciones, es difícil de sobrellevar. La culebra, en este sentido, funciona como una metáfora de los peligros del monte y su muerte a manos de la esposa de Jenaro es signo de la fuerza humana para vencer las adversidades que ocurren en este ambiente.

Ambas adaptaciones se caracterizan por la fidelidad al texto literario. De hecho, en la obra *El grito*, las imágenes se acompañan con una voz en *off* que realiza una lectura literal del cuento en cuestión. Ello revela que, en este periodo, los guiones se elaboraban en un marco restringido y de poca libertad, lo cual se entiende como una forma de “respeto” hacia la obra literaria.

#### LAS ADAPTACIONES DE LOS NOVENTA: EL ESPACIO RURAL IDEALIZADO

A finales de los ochenta y principios de los noventa es posible apreciar un detenimiento en la labor de producción y adaptación en el país. Durante este tiempo, no ha sido factible encontrar referencia a alguna obra. Así pues, luego de las producciones hechas durante la primera mitad de los ochenta, debe esperarse hasta mediados de los noventa para apreciar una reanudación en el interés por llevar a cabo adaptaciones de obras literarias costarricenses. Como nota relevante, debe aclararse que, durante este periodo, la mayoría de las producciones son esfuerzos particulares que es posible calificar como “audiovisuales independientes”. Esto contrasta notoriamente con los ochenta, década durante la cual fueron las instituciones estatales quienes marcaron la pauta en cuanto a adaptación de obras literarias costarricenses se refiere.

Para el caso particular de Salazar Herrera, este periodo inicia con *El beso* (1993), de Gustavo Fallas, obra de la que, al parecer, no se conserva copia alguna. Luego de esta producción, aparecerían *La bruja* (1996) de Alejandro Martínez y Abraham Rodríguez y *La calera* (1998) de Percy Angress. En estas dos últimas producciones, se continúa la tendencia a respetar la historia original. Por eso, se trata de adaptaciones muy apegadas al texto. Incluso, en no pocas ocasiones, tanto los parlamentos como la narración son tomados textualmente del cuento que inspiró el audiovisual. No obstante, hay una notoria diferencia con los audiovisuales de los ochenta. El espacio rural que se presenta a través de las imágenes es un entorno

sin problemas, carente de conflicto social, casi idílico. Ciertamente, se trata de una ruralidad sencilla y humilde, pero la pobreza no es causa de aflicción; al contrario, tal pareciera que esta situación es motivo de cierto regocijo que justifica la actitud conformista de los personajes con respecto a su situación social. El conflicto no se evidencia, entonces, en el plano social, sino en el mundo interior de los personajes.

Por ejemplo, *La bruja* (1996) se ambienta en el típico espacio rural imaginado por el discurso oficial. Tanto el vestuario como el lenguaje y los escenarios remiten a una especie de cuadro costumbrista. El espacio rural que se exhibe es el de la siembra, los árboles en el camino, las matas colgando de las paredes de las casas, en fin, se trata de un mundo armónico y apacible. Así, la imagen predominante en la película es la casa típica de campo del Valle Central, con su fogón, su galera con leña, su gallinero y su milpa, por citar algunos de los elementos más recurrentes de este tipo de imagen. De la misma forma, se retratan los oficios típicos del imaginario costarricense, como el ordeño de las vacas. El vestuario es de época y totalmente acorde con la visión tradicional del campesino costarricense. El papel de la bruja, por citar otro caso, es una representación del estereotipo que este tipo de personajes tiene dentro del folclor nacional. Acorde con esto, hay un gran recato en el tratamiento del desnudo, que no concuerda con el erotismo que emana del grabado con que Carlos Salazar Herrera ilustró su cuento.

Una caracterización del entorno muy similar se encuentra en *La calera* (1998) de Percy Angress, obra hecha en formato de cine que ganó la séptima Muestra de Cine y Video Costarricense. En esta producción, se nota una ambición artística mayor que en otras obras y una inversión significativa de recursos. Sin embargo, la imagen estética del espacio rural que se expone es, como en el caso anterior, completamente acorde con la propuesta por el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense, aun y cuando se trata de una obra ambientada en un contexto muy particular: las minas de cal de Patarrá. En el montaje audiovisual, es de suma importancia el papel que juega la fotografía. Los juegos de contraste que se llevan a cabo aprovechando el escenario natural en que se filmó la obra poseen una relevancia única dentro del conjunto audiovisual. A esto se une, una adecuada selección de las actrices, que acentúa las oposiciones de color. Dicho protagonismo le restó importancia al conflicto narrado, a tal punto que la maniobra por medio de la cual el hombre es despojado de su calera pierde su capacidad de denuncia. Dado que se retrata un mundo idílico, armonioso, casi romántico, la situación se presenta como una treta jocosa más que como un vil acto de manipulación. Esto se ve corroborado en la figura de Ñor Rosales, que en lugar de ser el "villano" de la historia, es el vivo retrato de la imagen folclórica del "confisgao". Dentro de este contexto, la decisión de vender es un acto motivado por

una preocupación interna del personaje principal y no guiado por la ambición de Ñor Rosales.

Cabría situar junto a estas dos obras, a *El grillo* (2001) de Héctor Chavarría, relato intimista basado en el cuento homónimo de Salazar Herrera. Dicha ubicación se fundamenta en la intención, bastante evidente en el audiovisual, de contextualizar el cuento dentro del entorno campesino antes descrito, ambientación que, no obstante, no se logró de forma satisfactoria, al parecer por las limitaciones técnicas y financieras de su producción. Con todo, es posible apreciar una casa muy humilde, hecha de tablonos de madera, sin pintar, con una cocina bastante "típica", pues en ella, se encuentran utensilios viejos y desgastados como el inconfundible tarro utilizado para transportar la leche, el molino de mano utilizado para quebrar maíz, comales, cazuelas y, por supuesto, el característico fogón de leña. En esta casa, no hay luz eléctrica, particularidad que es compartida por casi todo el conjunto fílmico analizado hasta el momento. Además, se presentan eventos tradicionales como palmear tortillas y la conservación tradicional de la mazorca de maíz colgada en un alambre. Llama mucho la atención que esta ambientación no concuerda con la del relato original, el cual, en todos los audiovisuales de esta época, suele ser muy respetado. En el cuento de Salazar Herrera, la historia ocurre en la costa y el protagonista es un indio. En el audiovisual, la obra es ubicada en un espacio rural poco definido, pero que no es costeño y el indio es transformado en un campesino mestizo pobre. Todos estos elementos son signo inequívoco de que la obra se inscribe dentro de la idea de ruralidad tradicional. Sin embargo, la obra rompe con los esquemas que se venían trabajando al adaptar a Salazar Herrera, pues propone un montaje en el que predominan las imágenes puras sin diálogo, las cuales sirven de marco a la principal pretensión de la película: evidenciar el drama interno que vive el personaje principal a causa de la muerte de su mujer embarazada. De esta forma, el relato, al ahondar en la angustia, la ansiedad y la zozobra que vive José, se torna, más bien, en una exploración psicológica. Debido a esto, la obra, a pesar de la ambientación, no se reduce a en una mera visión folclórica del espacio rural costarricense. En este sentido, es más una obra de transición, pues anuncia la transformación que va a tener el espacio rural en los siguientes audiovisuales.

#### EL INICIO DE UN NUEVO SIGLO Y LA REELABORACIÓN DEL ESPACIO RURAL

Con el cambio de década, hay una transformación evidente en la manera como se retrata el espacio rural en estas producciones audiovisuales. Para empezar, se nota una gran libertad creativa que no hubo antes, la cual se refleja en la redacción de los guiones, los cuales suelen tomarse mayores licencias con respecto al texto original. No obstante, ello sin traicionar en ningún momento la

idea original de los cuentos. Salazar Herrera, entonces, continúa en esta época continua siendo un referente importante para los realizadores, pero tiende a ser visto como un punto de partida y no como el fin mismo del audiovisual. El rasgo más relevante que caracteriza a las producciones audiovisuales de esta época es la tendencia a desaparecer la imagen folclórica del espacio rural o transformarla en un ambiente más acorde con el contexto actual y, por lo tanto, como un espacio más cercano a la vivencia del público, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta que hay una pretensión comercial en algunas de ellas.

El caso más relevante dentro de esta línea es, sin lugar a dudas, la película *Caribe* (2004) de Esteban Ramírez, cuyo guion se elaboró a partir de "El solitario", cuento perteneciente a la colección *De amor, celos y muerte*, publicada por Salazar Herrera en 1965. Tal y como se señaló en un trabajo anterior (Bolaños y González 2005), es notorio en este filme la actualización del contexto rural costarricense, el cual se presenta de una forma mucho más compleja y acorde a las tensiones sociales actuales. Ello refleja una superación del ideal rural defendido por el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense. La muestra más palpable de ello es la transformación que sufre el personaje de Vicente, quien pasa de ser el campesino pobre del cuento, que vive casi aislado y se dedica a la extracción de madera, a ser, en la película, un finquero exportador de banano del Caribe Sur costarricense, el cual, por otro lado, es un profesional de la Biología que tiene una vida sumamente acomodada. Todo ello señala una superación absoluta del modelo folclórico del campesino. Es evidente que, a estas alturas, el espacio rural idealizado por el discurso hegemónico va no tiene cabida en una producción audiovisual que

ve al cine nacional como una industria, como negocio, incluso como una mercancía exportable. Así, Vicente, el personaje principal de la película, si bien es un hombre que se encuentra relacionado con el agro, tiene un contexto social y cultural, así como preocupaciones completamente diferentes a las de un campesino tradicional. No obstante lo anterior, no puede dejar de señalarse que un punto importante es la persistencia de la ruralidad. Aún transformada o "modernizada", la ruralidad siempre se encuentra presente. Por eso, no puede hablarse de una completa ruptura con el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense. De hecho, es claro que la película se inscribe dentro de la tendencia ideológica de mirar al país como un "destino ecológico". La fotografía, por ejemplo, tiende al paisajismo y a presentar la ruralidad y las playas como un atractivo turístico.

Una faceta diferente de la modificación del espacio rural folclórico se encuentra en el corto de animación *La montaña* (2008), trabajo final de graduación de Carlos Ramírez y Marcos Ruiz. Esta obra, pionera en cuanto a formato se refiere, muestra que Salazar Herrera no ha perdido vigencia en la adaptación audiovisual y que incluso nuevos formatos lo toman como punto de partida. No obstante, tanto razones técnicas propias de la animación digital como el contexto al que se hizo referencia antes incidieron en un tratamiento muy particular del espacio rural. Para empezar, es interesante la pérdida de la exuberancia del paisaje, que había sido una constante desde los ochenta. La montaña tupida de árboles y vegetación, que ha sido una imagen reiterada en los audiovisuales, prácticamente desaparece y, en su lugar, se presenta un paisaje desértico y desolado. Ciertamente, existen razones técnicas que justifican dicho cambio. No obstante, esos no son los únicos motivos que impulsan dicha transformación. Es claro que hay una intención estética de por medio, pues la construcción de este ambiente va en armonía con el modelaje de los personajes campesinos, los cuales son una suerte de estilización de la imagen folclórica tradicional. Ciertamente, hay una intención de hacer referencia a la imagen convencionalizada, tanto de la casa como del campesino, propia del discurso hegemónico. Esta se torna más evidente en el atuendo de los personajes, en los cuales se aprecia el chonete, el tradicional delantal de las mujeres, el machete, etc. No obstante, esta referencia no lo encasilla dentro del modelo que, como se explicó antes, fue predominante en los noventa. Las extremidades alargadas y la escuálida figura remiten más bien a una desfiguración, que, como el caso anterior, supone una superación del modelo tradicional del campesino. Al final, queda la sensación de que la imagen folclórica es un modelo obsoleto, que forma parte del bagaje cultural costarricense, pero que, de ninguna forma, remite a la realidad. En otras palabras, existe una conciencia clara de que ese personaje pertenece a una realidad inventada. Por ello, esta obra opta por una esté-



tica diferente que confirma la declinación de la representación idealizada del espacio rural.

El cortometraje *La bruja* (2009) de Andrés Campos viene a corroborar la tesis que se ha venido planteando. En la obra, el espacio rural folclórico tiende a desvanecerse y a ceder su lugar a otras formas de ambientación. El personaje de la bruja, por ejemplo, ya no se perfila a partir de la imagen tradicional, a la cual hace referencia el cuento de Salazar Herrera, sino que el personaje se reinventa como una representación de lo raro, lo inusual, lo extravagante. A ello remite tanto el vestuario de la mujer como la decoración de la casa. En cierto sentido, puede afirmarse que se está en presencia de una bruja “hippie”. Otro elemento que se relaciona con esta idea es el lenguaje. La obra abandona el lenguaje folclórico y utiliza giros y expresiones contemporáneas, propias de la vida urbana. Por otro lado, hay una interesante propuesta erótica que dista mucho del recato propio de producciones anteriores. Hay, en la obra, una gran desinhibición en las imágenes, la cual, por lo demás, no traiciona el sentido original del cuento de Salazar Herrera. Finalmente, un aspecto que no puede dejarse de señalar es el hecho de que el relato fílmico no se sostiene solo. Esto, si bien puede verse como un error de construcción dramática, también puede ser tomado como una señal de la asimilación cultural de los cuentos de Salazar Herrera. En este sentido, el corto reelabora la historia bajo el supuesto de que el cuento es conocido por el auditorio. Así, al igual que en la obra anterior, lo relatado se visualiza como realidad asumida que no requiere mayores explicaciones.

### CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, se evidencia que, si bien Salazar Herrera se ha mantenido desde la década de los ochenta como un autor predilecto para ser llevado al audiovisual, las adaptaciones de sus obras revelan una heterogeneidad significativa, la cual permite afirmar que su escogencia se encuentra ligada a diversos factores. Tal y como se explicó antes, en los ochenta, los audiovisuales muestran una preocupación social de denuncia que se traduce en el tratamiento muy particular del ambiente y los personajes. Esto no deja de ser interesante, pues, en esta época, la preocupación por realizar adaptaciones de obras literarias costarricenses es, fundamentalmente, una iniciativa de instituciones estatales. Dentro de este contexto, la adaptación de los relatos de Salazar Herrera es entendida como una posibilidad de cuestionar el orden social y, a su vez, una forma de superar la visión dominante que defiende un espacio rural costarricense armónico e incontaminado. Lo anterior no deja de llamar la atención si se tiene en cuenta que los cuentos de este autor, aun y cuando pertenecen al canon literario nacional, no constituyen un ejemplo típico de la “narrativa social”, la cual se encuentra ligada, sobre todo, con la novela de la llamada “generación del 40”. Su obra, más

bien, se asocia con preocupaciones de carácter psicológico y estético. Hay, pues, una contextualización política de los cuentos de Salazar Herrera, contextualización que, por otro lado, no traiciona la fidelidad al texto, pues se hace, mayoritariamente, a nivel de la imagen, lo cual evidencia que uno de los atractivos de los cuentos de Salazar Herrera es la posibilidad que ofrecen de acomodarse a distintas visiones del espacio rural. En este sentido, puede afirmarse que los textos de este autor son, contextualmente, “abiertos”. Así pues, la tendencia común de caracterizar como “visual” su literatura viene a confirmar que las poéticas descripciones del paisaje y la naturaleza de sus cuentos invitan a la libre imaginación de espacios e imágenes. Lo anterior permite entender las adaptaciones de la década de los noventa, las cuales “imaginaron” el espacio rural de los cuentos de Salazar Herrera a partir del estereotipo folclórico sostenido por el discurso hegemónico de la identidad costarricense. En este caso, su obra literaria se entiende como una oportunidad para plasmar, por medio de un costumbrismo anacrónico, los valores e ideales propios de la ideología dominante. Lo anterior se hace dentro del mismo marco de “respeto” por la obra, es decir, dentro de escenas sumamente fieles al texto original. Finalmente, en las obras recientes, se distingue un tratamiento más libre del relato y un abandono del estereotipo folclórico. Es claro el agotamiento de este modelo y la necesidad de generar una visión del espacio rural más acorde a las expectativas del público. En este caso, las adaptaciones de Salazar Herrera se asumen como parte del acervo audiovisual costarricense, como un referente que debe ser tomado en cuenta. Por eso, las obras de este periodo tienden a dar por conocido el texto y la obra de este autor y se enfocan en explorar nuevas posibilidades para sus relatos.

De esta forma, la pregunta medular de por qué Salazar Herrera es el autor con mayor número de adaptaciones audiovisuales tiene diferentes respuestas según el contexto social en que se llevó a cabo la producción del material. El estudio y agrupación de los videos de acuerdo con el periodo histórico en que fueron hechos resulta, por lo tanto, un factor determinante para comprender las razones que han guiado el proceso de adaptación de los cuentos de este autor. Es claro que audiovisuales de periodos distintos presentan lecturas diferentes del espacio rural “retratado” en la obra literaria de Salazar Herrera. En otras palabras, debe, necesariamente, hablarse de “lecturas” (en plural) de la ruralidad costarricense, pues esta es asumida de formas por completo divergentes según la época. No obstante, también es claro que existe un elemento que de forma recurrente envuelve a todas estas producciones: la persistencia del ámbito rural. Aunque imaginado de diferentes maneras y utilizado con fines diversos, el mundo agrario se mantiene siempre como “el” lugar en que ocurren las acciones. La disyuntiva que se presenta se relaciona de forma específica sobre cómo presentar este espacio, sin intentar superarlo. Por eso, sin



descartar las explicaciones que relacionan la escogencia de Salazar Herrera a elementos meramente formales y estéticos, en particular, el carácter "pictórico" de sus descripciones, debe reconocerse que ha habido, a lo largo de las últimas tres décadas, factores ideológicos que han sido determinantes en la recepción audiovisual que se ha hecho de los cuentos de este autor.

### NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo se realizó como parte del proyecto de investigación 510-A8-214 "Una aproximación crítica a las creaciones audiovisuales costarricenses hechas a partir de textos literarios", el cual fue realizado en la Sede del Atlántico con el auspicio de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.

### BIBLIOGRAFÍA

Bolaños Esquivel, B. y González Campos, G. (2005). "Literatura y cine: Procesos de reescritura y transformaciones discursivas en la película Caribe". *InterSedes*, 6(11): 17-26.

Cortés, M. L. (2002). *El espejo imposible: Un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Ediciones Farben.

Estrena Durán, F. (1992). "Cambios en la concepción y organización del espacio rural". *Estudios Regionales*, 34: 147-162.

Muñoz Muñoz, M. (2005). "El sitio de las abras, entre labriego sencillo y el peón explotado: Una relectura de la figura del campesino". *Káñina*, 29(1-2): 11-20.

Salazar Herrera, C. (1989). *De amor, celos y muerte: tres cuentos*. San José: El Bongo.

Salazar Herrera, C. (1990). *Cuentos de angustias y paisajes*. San José: El Bongo.

Rojas, M. y Ovares, F. (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben.

Ovares, F. y otros. (1993). *La casa paterna*. San José: EUCR.

