

El largometraje de ficción en Costa Rica: análisis estético de *Presos* (2014) de Esteban Ramírez, *Violeta al fin* (2017) de Hilda Hidalgo y *Medea* (2017) de Alexandra Latishev

La producción cinematográfica de Costa Rica experimenta un discreto despertar que se refleja, paulatinamente, en las ediciones del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en el período 2010-2018. El presente artículo examina los filmes Presos (2015) de Esteban Ramírez, Violeta al fin (2017) de Hilda Hidalgo y Medea (2017) de Alexandra Latishev, en tanto muestra significativa de la producción tica. Mediante el análisis de contenido, la hermenéutica textual simbólica y la observación documental, se determinan los aportes estéticos de estos largometrajes al arte cinematográfico de ese país y su contribución a la producción filmica centroamericana del período.

Palabras clave: *largometraje de ficción, Costa Rica, Presos, Violeta al fin, Medea*

Film production in Costa Rica experiences a discreet awakening that is reflected in the editions of the Havana International Festival of the New Latin American Cinema during the 2010-2018 period. In this article I examine the films Presos (2015), by Esteban Ramírez, Violeta al fin (2017) by Hilda Hidalgo and Medea (2017) by Alexandra Latishev, as significant samples of Costa Rica's cinema. Content analysis, textual symbolic hermeneutics and documentary observation aid in determining the aesthetic contributions of these films to the movie art in this country, and their contribution to Central American film production of that period.

Keywords: *films, Costa Rica, Presos, Violeta al fin, Medea*

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN COSTA RICA: GÉNESIS Y EVOLUCIÓN

A partir de una etapa más reciente – los años fundacionales del siglo XXI – la producción cinematográfica centroamericana experimenta una

renovación conceptual y discursiva, motivada, en parte, por la influencia de las estéticas filmicas de otras regiones del continente latinoamericano. En el orden cultural, en términos identitarios, era perceptible la ausencia de una tradición filmica. Apenas el documental de sesgo social y político prevaleció durante los años sesenta y setenta del pasado siglo XX, nutrido de la estética ideológica que caracterizó, en ese lapso, al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Las inquietudes artísticas se centraban en el revelado naturalista del contexto social y cultural de la región, sin descartar sus convulsiones políticas; de modo que, a pesar de las intermitencias en su desarrollo y a las tensiones, también, de un panorama cultural adverso, el despunte de la cinematografía en el ámbito centroamericano experimentó discretos pero significativos avances:

El desarrollo del cine en América Central estuvo determinado, ciertamente, por el aumento de los movimientos revolucionarios en las décadas del 70 y el 80, los cuales han decidido el rumbo de la cinematografía en estos países. La llamada 'teoría del dominó' que supuestamente representaba un peligro para el istmo, dominaría las acciones de la política internacional de Washington en el octavo decenio del pasado siglo, una vez que Reagan, con su hostilidad derechista, tratara de boicotear los rumbos de estos movimientos. (Padrón 118)

La cinematografía de Costa Rica representa un caso particularmente interesante. Se trata de un país sin una tradición cultural en este campo (Del Río 292), cuyos antecedentes notables se encuentran, en las décadas iniciales del siglo XX, en los nexos de este arte con la escena teatral, sobre todo en las primeras proyecciones de imágenes en movimiento realizadas por Armando Céspedes y Manuel Gómez Miralles, con el interés de noticiar el contexto social de una etapa todavía muy prematura para el desarrollo de la actividad cinematográfica local. La tercera década de esa centuria marca la aparición del primer filme de ficción en Costa Rica, *El retorno* (1930), rodada por el italiano Francis Bertoni, al que seguirán *Elvira* (1955), producida por el empresario tico Carlos Alfaro y dirigida por el mexicano Alfonso Patiño, junto a *Milagro de amor* (1955) de José Gamboa y, años más tarde, *La apuesta* (1968) de Miguel Salguero, las cuales añaden algún interés a estas intermitencias del panorama filmico y de las que apenas existen escasas referencias en la historiografía cinematográfica del país (Del Río 292). De esta manera, puede afirmarse que, junto a Centroamérica, Costa Rica entraba tarde al concierto filmico del continente latinoamericano.

La década de los años setenta significa la apertura hacia una actividad cinematográfica marcada por la tendencia a la producción de textos

documentales. En sentido general, las obras realizadas en esta etapa despliegan un espíritu crítico y reflexivo respecto a las rugosidades del retablo social, con lo cual sus directores fueron partícipes de una intencionalidad militante que desestabilizó el discurso hegemónico oficial en torno a la imagen paradisiaca que, de Costa Rica, secularizaron los medios propagandísticos del país. La analista e investigadora del panorama fílmico costarricense María Lourdes Cortés explica:

Costa Rica no estaba preparada para enfrentar esta imagen “deformada” de su realidad. Los mitos de la “Suiza centroamericana”, “isla en medio de la guerra”, democracia centenaria y país de paz, seguían imperando en el imaginario de los ticos. El cine hasta entonces se había dedicado a exaltar los valores del campo como espacio idílico; la paz y la democracia, como valores sempiternos, y la belleza de las mujeres y los paisajes, como marco de una Costa Rica excepcional, de bonanza y alegría. Un carnaval permanente en el jardín de las Américas. (*La pantalla* 267)

La fundación en 1973 del Departamento de Cine, adscrito al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, propició la producción, en apenas una década, de más de setenta y cinco documentales. Se trata de una etapa áurea para el género en Costa Rica que hizo de la década de los setenta un hito en la historia cinematográfica del país: “muy digno morfológicamente en la mayoría de los casos, movilizativo y profundamente crítico en lo idéico, resultó anticolonialista, antimperialista, de sólida vocación no solo nacionalista sino incluso latinoamericana” (Padrón 125). Suscribo la periodización propuesta por Cortés que apuntala las directrices temáticas de la cinematografía tica de esos años, en las cuales el predominio genérico de la documentalística representa el punto de partida para comprender la evolución estética del cine en el contexto cultural nacional:

- 1) 1973-1976: años de efervescencia cultural que jerarquiza la preocupación social de los realizadores por reflejar en su arte las problemáticas más neurálgicas del país. La trilogía fílmica *Los presos* (1975, Víctor Ramírez), *La cultura del guaro* (1975, Carlos Freer) y *Las cuarentas* (1975, Víctor Vega), es producida por el Departamento de Cine de Costa Rica para dialogar sobre las problemáticas sociales más agudas como la marginalidad, la pobreza, la precaria situación de la población carcelaria, entre otros asuntos que atentaban contra la imagen paradisiaca ofrecida por el discurso oficial.
- 2) 1976-1980: filmes de temáticas de cultura popular y programas de desarrollo social [especialmente sobre el Instituto Costarricense de Electricidad (ICE)] incentivan un proyecto cinematográfico que articula un diálogo crítico respecto a la actividad estatal. (Cortés, *La pantalla* 267)

Al resumir el saldo estético legado por la década de los setenta, Cortés refiere lo siguiente:

... la cinematografía costarricense de los años setenta es un caso sin precedentes en la historia del cine del continente latinoamericano debido a que el Departamento de Cine realizó no solo una "radiografía" que mostraba técnicamente los problemas del país, sino, ante todo, una desmitificación de la imagen de la Costa Rica culta y educada, armónica y excepcional, que durante años había cultivado de sí misma y que tanto el gobierno como un sector del Partido Liberación Nacional, en particular, no pretendía borrar. Ya no solo se trataba de problemas reales, sino también simbólicos, que a la larga son más importantes y están inscritos con más fuerza en el imaginario popular. (*La pantalla* 269-70)

Hacia 1980 y en adelante, a las pretensiones de un cine documental educativo se le añaden los primeros atisbos de una estética ficcional que se mantendrá de manera intermitente hasta finales de siglo. Oscar Castillo produce y escribe *La Segua* (1984), el primer largometraje en coproducción con México, dirigido por Antonio Yglesias, que obtuvo importantes repercusiones en el área (Padrón 123, nota 6). Si bien la crisis económica regional obligó a la clausura de programas cinematográficos de contenido social y fue perceptible una avalancha de productos foráneos incentivadores del consumo (Cortés, *La pantalla* 268), todavía era visible la intencionalidad crítica que muy pronto pareció extinguirse en el panorama cultural del país.

En ese propósito, y dentro de lo específico ficcional, una segunda generación de cineastas aupados por los ya veteranos en el campo, legaron obras como *Nuestro maravilloso mundo de la televisión* (1980) y *Senda ignorada* (1983) de Ingo Niehaus; *Íntima raíz* (1984) de Patricia Howell; *Carlos Luis Sáenz. Las palabras del poeta* (1982) de Carlos M. Sáenz y *Tatamundo* (1984) de Juan Bautista Castro. Oscar Castillo, tres años después de su éxito como productor y guionista de *La Segua*, dirige *Eulalia* (1987), la película más taquillera y popular del siglo XX en Costa Rica. En este período aparecen también las obras *Dos veces mujer* (1982), de Patricia Howell, y *Sin fronteras* (1982), de Juan Bautista Castro y Roberto Miranda (Cortés, *Pantalla* 294).

El *impasse* en la realización de obras de ficción, al inicio del período finisecular del siglo XX motivó que el Instituto de Cine en Costa Rica se dedicara a promover el cine foráneo. Habrá que esperar hasta la fundación de la Muestra de Cine y Video en 1992 para la reapertura del debate y las necesidades de intercambio intergeneracional entre los realizadores veteranos y la nueva hornada. A juicio de Cortés, se trata de un momento

de revitalización en la producción cinematográfica del país, sobre todo a partir de la formación académica de los nuevos realizadores en instituciones culturales dedicadas al séptimo arte, muchas veces en países donde tales condiciones existían, como el caso de Cuba y su Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en San Antonio de los Baños, en La Habana:

Dicha muestra ha permitido el encuentro y debate entre los realizadores jóvenes y los veteranos, y logrado que muchos de los cineastas de la “vieja ola del cine contestatario”, consagrados solo a la publicidad, dediquen tiempo y dinero a cortometrajes de ficción. La difusión del cine nacional – mediante la Muestra de Cine y Video Costarricense y el programa televisivo Lunes de Cinemateca – y el resguardo del Archivo de la Imagen, son ahora mismo los objetivos fundamentales del Centro de Cine. Actualmente, esta es la única institución estatal en Centroamérica que apoya el audiovisual. Si bien su presupuesto es reducido, gracias a sus alianzas con fundaciones, universidades y empresas privadas, ha logrado crear Cinergia, el primer fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba. (Cortés, *La pantalla* 299)

En el período 2001-2018 se aprecia un repunte en la producción cinematográfica costarricense: aproximadamente más de cuarenta filmes producidos y estrenados por realizadores locales en la modalidad de coproducción, con repercusiones favorables casi siempre de público y crítica, a pesar de sus desiguales registros estéticos, aducen un saldo cuantitativo superior, sin lugar a dudas, respecto a las estadísticas que en el género de largometrajes de ficción exhibió el país en el pasado siglo. La existencia de un apoyo estatal a la Muestra de cine y video costarricense, convertida en Festival Internacional Centroamericano, así como la aparición de otros espacios de divulgación e incentivo a la producción fílmica, contribuyen de cierta manera a la eclosión y al interés por el desarrollo de la todavía incipiente industria del cine en Costa Rica. Algunos hechos importantes que favorecen este brote son la formación académica de los realizadores nacionales, ya no solo en instituciones foráneas de Europa o del área, sino también al interior mismo de los espacios universitarios nacionales; la participación en talleres para realizadores noveles y el fondo de fomento para el audiovisual que convoca Cinergia al menos dos veces al año para los directores de la región centroamericana, entre los cuales se cuentan como beneficiados los propios costarricenses.

Por otra parte, Costa Rica ha recibido el importante apoyo logístico del grupo Ibermedia para la producción de audiovisuales, al cual pertenece desde 2007. De igual forma, otros factores que coadyuvaron al crecimiento

de la producción fílmica incluyen el incentivo del programa Proartes y la necesidad de establecer una legislación nacional que mantenga y regule las proyecciones artísticas de la industria del cine en el país, la creación de portales digitales que visibilicen el contenido audiovisual local, facilitar los servicios, informaciones y el intercambio cultural con productores y realizadores, así como el trabajo con las nuevas tecnologías de la información y la reducción de los costes de producción fílmica debido a la posibilidad de generar propuestas centradas en menos requerimientos presupuestarios. Como bien lo señala Cortés,

estamos en plena construcción de nuestro cine y este se nutre de diversas fuentes, temáticas y lenguajes propios y ajenos. Sin embargo, sí podemos señalar algunos elementos comunes dentro de ciertas películas. Si bien todavía es prematuro hablar de movimientos, con poco más de veinte películas realizadas en esta década, hemos notado algunos temas y estilos reiterativos que podemos distinguir. (“El nuevo cine” 6)

Aunque parcialmente varias de las características estéticas de la filmografía costarricense en la primera década del siglo XXI han sido deslindadas en su período inicial (2001-2011) (Cortés, “El nuevo cine” 4-17), me interesa el comentario que busca las particularidades de ese registro en el lapso 2010-2018 con el propósito de ofrecer, de manera sintética, las directrices que orientan la práctica fílmica en el país, previo al análisis casuístico de los filmes y sus autores que centran este artículo. Las ramificaciones del paisaje cinematográfico, al menos en lo concerniente a la ficción en esta etapa, cuentan con títulos como *El último comandante* (2010, Isabel Martínez y Vicente Ferraz), *La región perdida* (2010, Andrés Heidenreich), *Tres Marías* (2010, Francisco González), *El compromiso* (2011, Óscar Castillo), *Por las plumas* (2012, Neto Villalobos), *Princesas Rojas* (2013, Laura Astorga), *Puerto Padre* (2013, Gustavo Fallas), *Espejismo* (2014, José Miguel González), *Dos Aguas* (2015, Patricia Velásquez), *Viaje* (2015, Páz Fábrega), *Presos* (2015, Esteban Ramírez), *Nina y Laura* (2015, Alejo Crisóstomo), *Rosado Furia* (2014, Nicolás Pacheco), *El Codo del Diablo* (2015, Ernesto y Antonio Jara), *Semana U* (2015, Gerardo Selva), *Tempo: La Orquesta Sinfónica Nacional* (2015, Nicole Villalobos), *Que es un soplo la vida* (2015, David Selva), *El cumpleaños esotérico* (2015, Guillermo Tovar y Nadia Mendoza, animación), *El lugar más feliz del mundo* (2015, Soley Bernal), *Toque de lo alto* (2016, José Mario Salas), *Entonces nosotros* (2016, Hernán Jiménez), *El sonido de las cosas* (2016, Ariel Escalante), *Medea* (2017, Alexandra Latishev), *Violeta al fin* (2017, Hilda Hidalgo), *Un regalo esencial*

(2018, José Mario Salas Boza), *Maikol Yordan 2: La cura lejana* (2018, Daniel Moreno) y *Güilas* (2018, Sergio Pucci).

De este diapasón de películas todavía es posible notar una persistencia en la incursión genérica con el propósito de articular discursos de temas universales: las dificultades en las relaciones amorosas, intergeneracionales, genéricas; las alusiones, aunque de manera epidérmica, a las problemáticas circunstanciales del entorno rural y urbano, los temas medioambientales y los perjuicios económicos del intrusismo foráneo; las disparidades en la estratificación del entramado social; las representaciones religiosas como parte de una comunidad de profundo arraigo en las prácticas judeocristianas; la antitética polarización de ideales respecto a tópicos que problematizan la vida cotidiana de sectores vulnerables de la sociedad; las luchas por las reivindicaciones sociales y culturales de la mujer y las protuberancias del mapa jurídico que atentan contra su plenitud espiritual y material, entre otros temas.

En el calado genérico, son notorias, además, las bifurcaciones de un discurso que pauta la hibridez conceptual y estilística, empleando técnicas de realización disímiles, a medio camino entre la ficción y el documental, el *mockumentary*, o el trazado multiaspectual a nivel compositivo de gramáticas narrativas que intercalan recursos propios de la comedia, el drama, el *thriller* psicológico, lo fantástico, el *noir* y el cine de terror, para conformar un interesante, aunque no siempre bien logrado, producto fílmico.

Este período ha visto la consolidación estética de realizadores como Miguel Gómez en sus filmes *El Sanatorio* (2010), *El fin* (2012), *Italia 90: la película* (2014), *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014) y *El cielo rojo 2* (2015); Hernán Jiménez, con su ópera prima *A ojos cerrados* (2010) y luego en *El regreso* (2011), un hito en la carrera de este realizador y ubicada entre las filmografías ticas con mayores audiencias, solo superada por su más reciente realización *Entonces nosotros* (2016); de igual forma, las de Esteban Ramírez (*Caribe*, 2005; *Gestación*, 2009 y *Presos*, 2015) e Hilda Hidalgo (*Del amor y otros demonios*, 2009, y *Violeta al fin*, 2017), por solo mencionar algunos de los más publicitados en el panorama nacional y extranjero.

Un detalle particular en este lapso resulta, al parecer, el surgimiento de nuevas poéticas que se alejan del trillado sendero de la incursión genérica para apuntalar un registro orientado hacia una estética autoral. En este sentido, puede hablarse de una suerte de *contaminatio* estilística que tiene, sobre todas las cosas, a los jóvenes realizadores como epicentro de este interesante posicionamiento estético.

Me interesa en este artículo el análisis de tres de esos registros: *Presos*, de Esteban Ramírez, *Violeta al fin*, de Hilda Hidalgo, y *Medea*, de Alexandra Latishev. De esas obras y sus autores particularizo las cualidades estéticas de sus obras y, sobre todo, desde el análisis de contenido, la observación documental y la hermenéutica textual simbólica (Prada 125) distinguiré cuáles son sus aportaciones al panorama fílmico de Costa Rica en los últimos años. De esta manera apporto visiones actualizadas sobre la cinematografía de ese país, apenas escasamente estudiada por los actuales investigadores del arte fílmico centroamericano en general y costarricense en particular. Esto es: las maneras en que los realizadores abordan las problemáticas socioculturales del sujeto costarricense en su contexto, el tratamiento de temas relacionados con la ética, las relaciones interpersonales en el espacio doméstico y público, y de qué modo asientan una estética que adquiere un sello distintivo en la filmografía centroamericana en general.

PRESOS (2014), DE ESTEBAN RAMÍREZ: LA ÉTICA ANTE LA ENCRUCIJADA

La carrera fílmica de Esteban Ramírez incursiona en la experiencia de los códigos genéricos para articular temáticas que polemizan con la realidad sociocultural de su país. En *Caribe* (2005), su ópera prima, el soporte diegético del melodrama le sirve como plataforma para introducir conflictos que dialogan con la incertidumbre del individuo y sus problemáticas existenciales, en medio de un convulso panorama de políticas económicas intrusivas, ligadas a la explotación de las transnacionales, sus corruptelas y los perjuicios de sus prácticas desfavorables al medioambiente. El hilo conductor de la trama desanda los entresijos de las relaciones amorosas apenas como pretexto para una reflexión mayor: el dilema de la ética, los valores morales de la conducta humana que enfrenta el sacudimiento de la tradición, el descalabro de la espiritualidad ante el materialismo despiadado que impone el *dictum* a la supervivencia.

La fórmula del melodrama y el tránsito por senderos que buscan atrapar audiencias a partir de historias simples, será también la perspectiva estética de Ramírez en su segundo largometraje, *Gestación* (2009), un filme que indaga en el universo juvenil y sus complejidades existenciales como el embarazo prematuro, el debate respecto a las prácticas clandestinas del aborto, las diferencias sociales y el aferramiento a la ideología religiosa como vía para aleccionar la conducta ética. Aun cuando *Caribe* y *Gestación* resulten ejercicios de estilo que muy poco aportan desde el punto de vista conceptual al desarrollo cinematográfico del país, ambos filmes tienen el mérito del afinamiento a un escenario

dominado por proyecciones cinematográficas foráneas, esencialmente norteamericanas. El valor comercial y el reconocimiento de las audiencias locales tenían que ser las prioridades inmediatas de un realizador que emprende una carrera todavía bisoña.¹

En 2014 Esteban Ramírez presenta su tercer largometraje de ficción, *Presos* (2014), una película que puede considerarse el primer parteaguas en su carrera, si se compara con las realizaciones anteriores. Es importante significar que este filme se basa en la experiencia documental de *Los presos* que en 1975 presentara Víctor Ramírez, el padre del realizador y producido por el Departamento de Cine de Costa Rica. La obra de Víctor, en específico, aborda la crisis del sistema penitenciario nacional (Cortés, *Pantalla* 285) y en su momento se trató de un documental polémico, con una notable factura desde el punto de vista conceptual y compositivo que socavó el andamiaje político del país, provocando la renuncia de la entonces Ministra de Cultura debido a la imagen “desestabilizadora” de la obra en relación a los discursos en torno a una Costa Rica de falsa bonanza social. A juicio de Cortés, *Los presos* presentó:

... una versión diferente y de profunda crítica sobre el sistema penitenciario nacional, ya que plantea una posibilidad de hacer de los centros de reclusión, lugares productivos ... Casi no hay una voz en *off*, tipo narrador o documentalista y la historia la narran los mismos personajes protagonistas. Estos definen con claridad por qué se encuentran allí: la delincuencia juvenil a la que los llevó la pobreza. Desde el inicio, un preso dice a la cámara que está allí por la ‘desgracia de haber nacido pobre’. Por lo tanto, el filme es directo: si es la pobreza la razón de la delincuencia, la solución será la educación y las opciones en el mercado laboral. En la medida en que el sistema penitenciario no ayude al preso a superarse, la delincuencia aumentará en vez de disminuir. (*Pantalla* 287)

La película de Esteban Ramírez aprovecha las lecciones de interés sociológico del filme hipotexto para desplegar en su ideología las preocupaciones estéticas que caracterizan a su obra: otra vez el conflicto ético que enfrenta al individuo a un proceso de metamorfosis, a la maduración y el crecimiento interior de su espiritualidad que sale airosa cuando sus valores morales son puestos a prueba ante situaciones límite.

Presos relega a un segundo plano el registro documental de la marginalidad en el espacio carcelario para centrarse en la exploración de las psicologías personales de los sujetos protagónicos en sus mundos representados, de los cuales la experiencia de la vida al borde constituye apenas un espacio heterotópico más en el iris social. La arquitectura narrativa del filme apuesta por el muestrario de la cotidianidad de sujetos

comunes, sometidos a las complejidades de sus dilemas existenciales en tanto coloca sus posicionamientos éticos ante una encrucijada: entre la rectitud y el fortalecimiento del carácter o la ruptura del orden moral desandan los personajes mientras trasgreden los límites de la legalidad. En esos vaivenes de la trama discurre la ideología de esta película, entre otros tópicos relacionados con la tolerancia y el respeto por las diferencias y las discapacidades, la familia y sus conflictos disfuncionales, la soledad, las relaciones laborales y entre géneros, y las prácticas delictivas en el seno de la sociedad costarricense. El filme dialoga, también, acerca de los dobleces de la conducta humana y la necesidad de rectificar los errores, volver sobre los pasos, justo a tiempo, cuando el camino transitado conlleva a un callejón sin salida.

En el segmento introductorio de *Presos*, una de sus escenas consigue epitomar toda la ideología de la película, justamente mediante el parlamento de un personaje que no asume un rol principal:

John Jairo

¿Qué es el miedo de la gente a estar solo? ¿Por qué tengo que darle yo la carga o la responsabilidad de hacerme feliz si eso es responsabilidad mía? ¿Entiende? La mayoría de las veces uno no sabe lo que es peor, si las expectativas imposibles que uno tiene del otro o las de uno mismo. Y la gente habla de tolerancia y de negociación, y lo que algún día fue afecto, termina convirtiéndose en una decisión de resistencia ... (*Presos* 00:17:20-00:18:15)

Desde esta perspectiva, el filme de Ramírez se estructura como un choque de identidades que pugnan por la sobrevivencia de sus valores, desde los posicionamientos abiertamente antagónicos que defienden las psicologías de sus personajes. Es justo eso lo más interesante de *Presos*: la manera en que el guion a cuatro manos (Ramírez y Walter Fernández) enhebra una variada red de caracteres personológicos que ejercen constantemente sus relaciones de poder y plantean sus estrategias de supervivencia en medio del descalabro moral. Así, *Presos* resulta una metáfora cultural que alude a la defensa de las posturas éticas donde prevalece el triunfo de la virtud humana, de los valores que aducen el mejoramiento conductual y las buenas prácticas de convivencia en el entorno social. Ahora bien, ¿cómo desarrolla Ramírez esta tesis?

Desde la concepción anecdótica que focaliza como núcleo central el planteamiento de un conflicto de personaje. Aun cuando la película estuvo al borde de la homilía aleccionadora y del melodrama pueril, Ramírez concentra su argumento en la experiencia de vida de un personaje femenino que tiene en su crecimiento espiritual el *leitmotiv* para

desarrollar la trama de su película. Todo gira en torno a Victoria (Natalia Arias), una joven de clase media que mantiene, aparentemente, una relación armónica en los ambientes familiar y laboral, y con el novio. En la medida en que avanza la trama, los conflictos éticos que enfrenta socavarán el equilibrio espiritual y los valores morales de la protagonista.

En primer lugar, queda claro que Victoria es, ante todo, un modelo estereotipado de heroína, sobre todo por las connotaciones positivas que revelan sus valores conductuales: por ejemplo, la honradez, su sentido de independencia, su disposición al crecimiento espiritual y material según sus aspiraciones personales, etc. Pero su entorno laboral y doméstico se revelan poco prometedores para concretar dichas aspiraciones, en tanto aparecen enunciados en el nivel discursivo como espacios que socavan los rizomas del *ethos*. En el segmento introductorio del filme, Victoria censura los comportamientos de la madre y la hermana, los cuales no se avienen a los ideales que ella representa: a la primera, le reprocha la pasividad y la dependencia moral en su relación conyugal; a la segunda, la carencia de actitudes responsables respecto a las decisiones que asume en su modo de vida. Al novio, por otro lado, su tendencia a mentir o a obstaculizar las determinaciones que, como parte de su proyecto de vida, Victoria asume en el escenario laboral.

Estos elementos semánticos que particularizan de manera positiva a la protagonista se enfrentan a un nuevo escenario y dentro de él, a otro personaje, a los cuales el discurso les confiere un sentido abiertamente antagónico respecto a los valores éticos de la joven: en la prisión, Jason (Leynar Gómez) cumple condena por estafa y falsificación de documentos. No quedan claros los móviles que indujeron el desvío moral del personaje, pero al menos el filme se encarga de explicar que la procedencia familiar del sujeto permanece al margen de sus prácticas delictivas. Más bien es pretexto para introducir tópicos ideológicos que tienden a una desmitificación de las posturas deterministas respecto a las causas que generan los altos índices de delincuencia juvenil que hoy día exhiben las sociedades subdesarrolladas latinoamericanas.² Las tensiones de Victoria con su familia y su novio – quien finalmente acaba revelándose como un ser pusilánime – , así como la empatía posterior que desarrollan ambos personajes, catalizan el acercamiento amoroso que colocará a la protagonista en situaciones complejas, más bien desestabilizadoras, de su armonía etopéyica: Victoria tendrá que robar para ayudar a Jason e intentar también, a pedido de él, pasar droga de manera clandestina, oculta dentro de su vagina. En este punto la acción dramática ha llegado al clímax mientras introduce un nuevo giro que aparta al filme de todo final previsible, en tanto opera sobre la base de las apariencias – bastante

engañosas – de la significación: el carácter simpático y bonachón de Jason no lo exime de su ropaje amoroso; la negativa de Victoria y su nueva decepción amorosa la tornan, no obstante, aleccionada respecto a los dobleces y complejidades de la naturaleza humana.

De esta manera, *Presos* sostiene una parábola acerca de los límites permisibles del accionar ético, los modos en que los sujetos enfrentan las problemáticas sociales, ya sea desde la validación de la legalidad social o bien desde la transgresión que obliga al trazado de estrategias poco ortodoxas para la supervivencia. Desde el punto de vista estético, es loable la perspectiva minimalista con que su autor ejerce el desglose de su narrativa: la cámara en mano orienta el punto de vista desestabilizador que a ratos imprime la historia del personaje, la economía del registro sonoro subjetivo – apenas reservado a la parte final – con lo cual Ramírez no escapa a cierto tino sentimentaloides en el plano de cierre; el trabajo efectivo de la dirección de actores y el ritmo comedido pero siempre atendible en cuanto al desarrollo de la diégesis, son otros de los puntos a favor de esta película. En la carrera fílmica de Ramírez, *Presos* representa un salto superior respecto a sus anteriores filmografías³ y, sin duda, es probable que en sus próximos proyectos su estética alcance la madurez necesaria para apuntalar el despegue definitivo de su cine.

VIOLETA AL FIN (2017), DE HILDA HIDALGO: EN EL EPÍGONO DE LA VIDA, LA UTILIDAD DE LA VIRTUD

Probablemente la filmografía de la realizadora Hilda Hidalgo (1970) sea una de las más interesantes de entre la producción cinematográfica costarricense de los últimos años. Graduada como directora de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de La Habana (EICTV), desde 1991 hasta 2004 su carrera fílmica estuvo concentrada en la realización de cortometrajes de ficción – *La niña en los naranjos* (1991), *Sacramento* (1993), *La Pasión de Nuestra Señora* (1998) – , documentales – *A punto de* (1992), *Historia de las mareas* (1995), *Bajo el límpido azul de tu cielo* (1997), *Polvo de estrellas* (2001), *Río+10/4=* (2002) – y exploraciones casuísticas tanto en seriados de televisión – *El Barrio* (1997), *Plaza Siglo XXI* (2000) – como en el videoarte – *La Casa de Bernarda Alba* (2004).⁴

El primer largometraje de ficción de Hidalgo, *Del amor y otros demonios* (2009), es una adaptación de la novela homónima del escritor colombiano Gabriel García Márquez, y fue estrenado en octubre de ese año en el Festival Internacional de Cine de Busán, Corea del Sur. Posteriormente inició una trayectoria exitosa por otros circuitos festivaleros del mundo, convirtiéndose en la película más internacional en su momento producida en Costa Rica.⁵ El Consejo Nacional de

Cinematografía del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, al considerar “su alto valor estético e impecable factura técnica”, determinó que la cinta fuera escogida para competir por los premios Goya y Oscar en representación de la nación tica en el apartado de filmes extranjeros del año (Del Río 296).

Los replanteos estéticos del filme de Hidalgo respecto a la novela del escritor colombiano reanudaron la polémica en torno a cuán pertinente resulta o no la adaptabilidad de los textos garciamarquianos al lenguaje del cine (Del Río 294). *Del amor y otros demonios*, a pesar de su notabilidad artística, polarizó la recepción crítica de la película pues Hidalgo ofrecía una versión muy personal de la novela que, en buena medida, extrañó a los seguidores de la obra de Gabo:

La versión de Hilda Hidalgo elimina subtramas, situaciones y ambientes de la novela ... para reducir notablemente tanto la acción física como los diálogos explicativos y ampulosos, de modo que resulta una película esencializada, melancólica, porque el relato del amor imposible se cuenta a través de detalles poéticos u oníricos, en franca elusión de los grandes gestos, el desafuero o el melodrama maximalista ... El guion y la puesta en escena ... priorizaron el reflejo de mínimos temblores, rictus casi imperceptibles y gestos insinuados, para acercarse con extremo pudor y encomiable delicadeza a una atracción que perturba las emociones de los personajes, reta los prejuicios de la época, y se transmite al espectador a través de los sentidos más que del raciocinio. Porque la película huye del dramatismo hipertrofiado y la tragicidad latinoamericana secular, y por ese camino prescinde del final catastrófico para los amantes, omite el funesto epílogo del libro, e insinúa la infinitud de la historia amorosa en un espacio irreal, luminoso, elevado por encima de la Inquisición, la tortura psicológica y física de saberse condenado solo por ser fiel al más natural de los instintos. (Del Río 294-295)

Hay algo interesante en esta reflexión y tiene que ver con la particularidad de una reescritura que sigue la perspectiva minimalista en el proceso adaptativo. El estilo de Hidalgo apunta al detenimiento en la psicología del individuo en su contexto y en la Historia, a la exploración de la intimidad personal con el propósito de revelar sus conflictos más sinuosos. Del retablo social importa más la singularidad de las diferencias, el registro observacional de lo común en su bregar cotidiano, del cual los realizadores de hoy encuentran incentivos para el desarrollo de sus ficciones. Amén del interesante debate suscitado en torno a la escogencia de estos criterios estéticos para adaptar la obra garciamarquiana, considero útil señalar que la perspectiva minimalista resulta una de las más extraordinarias ganancias de la ópera prima de Hidalgo; estilo que, en buena medida,

cristaliza en su segundo filme, *Violeta al fin*, aunque no con las repercusiones de su ópera prima.

Este segundo largometraje – el título inicial del proyecto fue “Estación Violenta” – parte de la idea argumental de un guion premiado en la Oncena Muestra de Cine y Video Costarricense de 2003, que recibiera también el auspicio de una beca de la Fundación Carolina y Casa de América para el “Taller de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos”, coordinado por la renombrada guionista Paz Alicia Garcíadiego. Rodada en 2016 en locaciones de la ciudad de San José, integró la selección oficial del 39 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y fue exhibido como parte de los títulos de la sección “Panorama Latinoamericano”. En esta ocasión, la joven realizadora se inspira en el drama personal de una mujer de la tercera edad, Violeta (Eugenia Chaverri), que vive solitaria en una casona de un barrio tradicional de San José. A pesar de su edad avanzada, Violeta encuentra todavía estímulos para un proyecto de vida en el cual es posible diseñar y cumplir nuevas expectativas espirituales y materiales. El principal obstáculo a sus aspiraciones es, sin embargo, la sobreprotección de sus hijos quienes la consideran no apta para llevar una vida en solitario y encargarse del mantenimiento de una casa tan grande. Aun así, Violeta busca estrategias para solventar su reducida economía y decide rentar una de las habitaciones a su profesor de natación. Si la oposición de los hijos no fuera suficiente, el personaje deberá enfrentar también el peligro de perder su morada por los atrasos en los pagos al banco, de modo que el dilema de vender la casa y la pérdida de su autonomía queda puesto sobre el tapete. Quizá lo atractivo del filme no radique en su sustrato narrativo, sino en el modo en que su realizadora decide asumir el estilo minimalista con la verticalidad que le permite al espectador adentrarse en los vericuetos psicológicos de la protagonista. En ello ayuda mucho el registro de una cámara casi siempre estática que observa en el distanciamiento, en tanto anuncia la cautela de una postura neutral, pues Hidalgo deja en manos del espectador la toma de partido, la torcida por la defensa de los valores de un personaje que lucha a toda costa por la autodeterminación y validez de su proyecto de vida.

Violeta al fin es una película que habla de la incomprensión, de los discursos segregadores de la maquinaria social, también de la utilidad de la virtud de una vida al margen. La historia de Hidalgo desanda el bosquejo de las relaciones intergeneracionales para debatir, a nivel de su discurso profundo, respecto al resquebrajamiento de las costumbres tradicionales. No es esta una historia de fracasos y laceraciones al tejido humano, sino un desnudo simbólico de cuánto puede la aparente debilidad femenina

armarse de fortaleza ante las amenazas de la claudicación. Por eso, Hidalgo no esconde cierto lirismo en su poética al abordar aspectos que tienden a la mitificación de los espacios (el social y el doméstico) en los cuales se desenvuelve su personaje. Casa y mujer son lexemas que articulan los significantes de la ideología de su filme en tanto establece una denuncia social y crítica contra el irrespeto a la autodeterminación y a la libertad de los derechos individuales.

El ritmo pausado de su narrativa, ajeno a los sobresaltos y a la cuerda melodramática en la cual pudo incurrir – y por ende, a la manipulación sentimental del espectador – procura en cierto sentido espantar toda mirada de pena a un personaje vulnerable que prefiere ver su casa convertida en pasto de las llamas, antes que entregarla a la vorágine de las transacciones comerciales. La óptica feminista de esta película, aun cuando no resulte un tópico novedoso en el escenario filmico latinoamericano,⁶ la convierte en un texto notorio dentro de las producciones costarricenses de los últimos años. Este camino, como veremos a continuación, será transitado por otra cinta que aborda un asunto mucho más polémico y de mayor importancia dentro del contexto social de esa nación centroamericana.

MEDEA (2017), DE ALEXANDRA LATISHEV: MUJER Y CUERPO-RESIDUO

A diferencia de la película anterior, *Medea* es un filme que inaugura la carrera de una joven realizadora, Alexandra Latishev, y cuyo resultado estético resulta a todas luces sorprendente. En la 39 edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, *Medea* obtuvo Mención especial del Jurado en la categoría de ópera prima, y a mi juicio merece un detenimiento mayor por dos motivos: primero, por continuar el interés de la producción filmica de la región en cuanto al tratamiento de temas procedentes de la tradición clásica grecolatina, un tópico de atención apenas en las investigaciones actuales sobre el cine regional (García-Manso 55-66; Lapeña 93-106; Cano 585-92; Cantillo 25-41).⁷

Segundo, por el modo en que este filme, en su relación intertextual con la tradición clásica grecolatina, y en particular con el mito de Medea, articula su maridaje entre lo antiguo y lo moderno, fortaleciendo así la vocación antropológica por la cual parece inclinarse el cine costarricense de hoy día, a la par de sus coterráneos de otras latitudes del continente. Al mismo tiempo, esta tendencia reconfigura una estética crítica, consolidada, sobre todo, desde los últimos cinco años en la producción filmica de Costa Rica. Al apelar a la tradición clásica, esta obra en particular insiste en la descripción del sujeto nacional en su cultura, sus conflictos existenciales,

con el propósito de establecer puentes de reflexión para promover los cambios necesarios que mitiguen tales laceraciones.

¿Cómo efectúa Latishev, desde el punto de vista compositivo y estilístico, el trasvasamiento del mito clásico a la obra fílmica? Latishev pone en juego recursos propios de la función mitopoética con el propósito de reactualizar su significado en el imaginario cultural del país, según las nuevas tendencias de expresión del arte fílmico continental e intereses y perspectivas autorales. Articula, además, una mirada cuestionadora que privilegia el sesgo casi siempre naturalista, a medio camino entre la ficción y el registro documental de una “cámara autoconsciente” (Jablonska 131-41), y de este modo el mito se revitaliza en la policromía sociocultural y política del país, con el objetivo de dialogar con sus conflictos identitarios.

En la *Medea* de Eurípides (431 a.C.), la estrategia discursiva de su personaje protagonista insta a establecer diferencias notables respecto a los patrones arquetípicos de la mujer en el imaginario patriarcal de la época: se trata de una postura contestataria que no se limita a la catarsis resignada ante las ataduras sociales. Medea transparenta el desequilibrio entre la pasión que no consigue superar el desasosiego y la impotencia ante el abandono del marido, y la inteligencia racional de un carácter que toma decisiones de peso mayor en determinadas circunstancias límite, aunque cuestionables por su naturaleza ética y moral.

Ese costado varonil asociado a patrones heroicos ha hecho a los estudiosos de los textos clásicos hablar de Medea en términos de “l’antimodèle féminin” (Moreau 173-94), aludiendo a una sospechosa y alarmante virilidad que contrasta con la conducta pasiva, feminizada, de Jasón. Este modelo de mujer masculinizada se ha mantenido en las posteriores variantes del mito durante la época romana y helenística y su conducta es lo que explica en la tragedia de Eurípides el rechazo de los hombres hacia Medea, en tanto las mujeres corintias manifiestan simpatía y piedad a pesar de sus actos reprobables, como parte de un lógico proceso de identificación y solidaridad entre mujeres desfavorecidas y marginadas.⁸

Es este el punto que converge con el trazado personológico de la protagonista del filme de Latishev, quien escoge una temática bien compleja como el aborto y el cuestionamiento moral a esta práctica en el discurso sociopolítico, jurídico, médico y religioso en Costa Rica, donde todavía, como parte de los reclamos por legitimarse entre los derechos sociales de la mujer, no está constitucionalmente legalizado. Las restricciones a esa práctica se aplican, incluso, a los casos de violación, incesto, problemas de salud y malformaciones congénitas del feto durante el embarazo, y solo de manera excepcional se acude al aborto cuando está

en riesgo la vida de la madre. El desamparo de las normas jurídicas y las prohibiciones de una legislación influida por el poder eclesiástico han condicionado un aumento en los números de abortos clandestinos – sujetos a fuertes sanciones punitivas según el Código Penal costarricense en vigor desde 1970 –, los cuales, hoy día, son difíciles de precisar.

En ese contexto se desarrolla el drama de María José (Liliana Biamonte Hidalgo), una joven costarricense de clase media que oculta su embarazo de medio término ante la familia, sus amigos y la sociedad. Nadie nota su gravidez, no solo porque el uso de un ajustado corsé y la ropa holgada forman parte de su estrategia de simulación, sino también porque su complexión robusta le permite pasar, a la vista de todos, gato por liebre. A los efectos del relato, las causas de su embarazo no importan: el espectador descubrirá, en las acciones cotidianas de la joven, que esa situación es resultado de una vida festinada. En casa, mientras tanto, el filme muestra de un modo directo y muy peculiar la presencia de unos padres cariñosos, pero completamente al margen de la doble vida de la hija y, por supuesto, de su embarazoso “problema”. El hilo argumental desarrolla un conflicto que direcciona el punto de mira de la cámara solo en la joven, y apenas unos pocos personajes, cuando la ocasión lo amerita – el amigo gay y Javier (Javier Montenegro), el joven universitario del interior –, entrarán a cuadro para complementar información relevante al espectador. La mayoría de las veces, personajes como los padres, por ejemplo, parecen figuras recortadas por el cuadro; de ellas apenas se mostrará un detalle del cuerpo o del rostro – como en la cena familiar, mientras los padres comentan en la mayor algazara a otros invitados sobre el novio de María José –, y casi siempre en diálogos donde la irrelevancia del discurso *aparentemente* se entrega a un marasmo retórico.

La estrategia diegética de Latishev, mediante la improvisación de diálogos y situaciones, apuesta por una narración orgánica. Toda la dinámica del relato responde a una sugerencia preestablecida por la dirección de actores, o bien a una escaleta no desarrollada del todo en el guion, pero con la suficiente indicación del rumbo a seguir. De esa manera exuda el filme un naturalismo apabullante, sobre todo en escenas en las cuales es tal el registro de la más colosal banalidad en el discurso, que solo el corte justo de una edición inteligente (Latishev y Soledad Salfate) anula toda sombra de tedio en su historia. En todo ese conjunto minimalista vibra una poética de la intrascendencia que, a pesar de la futilidad de los diálogos, consigue una poderosa capacidad de enunciación en el abordaje de un tema peliagudo, centrándose apenas en el revelado del perfil psicológico de la protagonista mediante el plano estático, el fuera de cuadro o la cámara en movimiento que nunca la pierde de vista.

Latishev evade directamente el debate del aborto y así resguarda su película de la militancia que prefiere gritar a toda voz una postura disidente. Es notoria la sutileza de su rotunda inconformidad con el estado de exclusión legal que el discurso social y jurídico de su país le confiere a esta problemática de las mujeres costarricenses. Su estética de la contemplación hace gala de rigor narrativo cuando convierte lo intrascendente en un eficaz relato de denuncia y subversión. Su modo peculiar, polémico, y no por ello menos legítimo, de apelar al controversial legado de un mito clásico para instigar la reflexión, no circunscribe la lectura de esta película apenas a una simple alegoría de la famosa heroína griega que al final se convierte en asesina de su propio hijo. Las implicaciones ideológicas y políticas de su nivel pragmático son mucho más complejas y van más allá de un epidérmico engarce intertextual.

En realidad, la actitud a contracorriente parte del diseño de un personaje femenino antimodelo, para con él dialogar (cuestionar) su condición de sujeto excluido. Esta nueva Medea, a diferencia del modelo eurípideo, no se queja, y su poder de resolución es tan rotundo que cada acción suya consigue el efecto de shock en el espectador. Puede que ello explique por qué la película encontró cierta resistencia y una avalancha de críticas desfavorables debido a ese modo poco ortodoxo con que su realizadora desarrolla el conflicto del embarazo no deseado de María José, un drama de una vitalidad vivacísima.

La mirada de la joven es el hilo conductor del relato. Ella se percibe inconforme consigo misma y así la vemos cuando, apática, aparece una que otra vez para mirarse ante un espejo. En su contemplación aflora una consciente anagnórisis que le exige asumir una transformación sustancial. Desde esa perspectiva, el nivel ideológico del filme atraviesa la dimensión biopolítica del tema que tiene en el cuerpo femenino, en su prosopografía, un enunciado antitético: María José no es precisamente un ideal femenino de belleza, a diferencia de la Medea de Eurípides, y con esto, unido al desempeño de actividades cotidianas poco comunes a su género, que tienden a la masculinización del personaje, Latishev logra hacer mucho más impactante su ruptura con el modelo arquetípico y mucho más radical, por tanto, la naturaleza de su transgresión.

María José es una chica libertina, jugadora de rugby, insensible ante un poema de Benedetti, consumidora ocasional de bebidas y drogas, aun durante su embarazo, y tales elementos caracterizadores de su etopeya y prosopografía pueden parecer momentos de censura y objeción contra el personaje a los ojos del espectador. En realidad, estos sucesos, dentro de la dinámica argumental, apuntan hacia un debate ideológico: la naturaleza vulnerable del cuerpo femenino ante normativas jurídicas que enclaustran

su estado biopolítico en el marco del derecho civil. Por eso, la mirada ante el espejo, una y otra vez, acentúa su desvalimiento espiritual, más que inconformidad propiamente con su embarazo, y la impotencia ante un desamparo legal que la conlleva a trasgredir la norma, a *delinquir*. En Costa Rica, el aborto inducido es punible con varios años de cárcel y María José es consciente de ello, aunque el filme no lo dice y se abstiene de cualquier alusión directa. Sin embargo, el riesgo de la punición social y moral no le impiden deshacerse de su criatura, apelando a métodos extremadamente violentos: María José se deja atropellar por un carro, juega al rugby como un temerario atleta de “Los Guariás” de Costa Rica, se empina una zapatilla deportiva que las chicas han llenado de alcohol para beber de un tirón en un bar, o se lanza de bruces contra el trampolín de un parque recreativo. Una mezcla de desprecio y pena, algo muy confuso, despierta el martirio de esta joven de mirada estoica, y el extraño efecto de alivio cuando finalmente la vemos expulsar lo que el cuerpo no ha querido, envolverlo dentro de una bolsa de plástico y arrojarlo a la alcantarilla sin la más leve sombra de remordimiento, con la complicidad del silencio y la noche, cuando los padres no están.

Hay en este acto una intencionalidad simbólica que trasciende el plano argumental del filme para instaurar una crítica social respecto a la situación de las mujeres costarricenses que hoy día enfrentan un embarazo no deseado: junto a su bebé neonato, María José ha arrojado por la alcantarilla toda la normativa jurídica que le impide ser dueña de su propio cuerpo. Esta acción de protesta se desnuda de forma más explícita cuando la joven corta radicalmente su cabello y se acuesta en el suelo, encogida, de espaldas a cámara. Tanta irreverencia impugna el cuestionamiento del espectador; incluso después, mientras el personaje micciona en la terraza, todavía de espaldas al lente, la ironía aflora callada, la mofa encoge sus hombros y se ríe de toda norma moral, anacrónica y pacata.

En su segmento final, Latishev todavía se permite un pleonasma simbólico: al presentar la mirada aletargada de María José en posición fetal dentro de la bañera, con una secuela del dolor ante la pérdida forzada, y su *performance* contra el vidrio, como si intentara inútilmente traspasarlo para luego deslizarse acostada mientras el agua limpia su cuerpo, habla de una psicología de ricos matices y del costado sensible de la joven, y alegoriza enclaustrados, barreras morales y sociales visibles e invisibles contra la mujer, demandas frustradas, la soledad y el abatimiento del personaje. Igual la secuencia de la partida, con la cabeza rapada al descubierto y siempre de espaldas a cámara mientras camina en sentido contrario de la gente hasta perderse en la multitud,⁹ redundante, como la

anterior, en simbolismos que anulan la aparente neutralidad para tomar partido por la reivindicación de la mujer. Se trata, en síntesis, de la declaración autoral respecto a su postura ideológica sobre el tema, lo cual convierte a este filme en uno de los más interesantes de la producción costarricense de los últimos años.

POST-SCRIPTUM

¿Qué tienen en común estos filmes y qué representan dentro de la insuficiente producción cinematográfica de Costa Rica? En primer lugar, la voluntad de sus realizadores de continuar la tradición antropológica que distinguió al cine costarricense durante los años setenta e inicios del siglo XX. Esa intencionalidad militante, socavadora del discurso hegemónico oficial, tiende a una heterogeneidad de puntos de vista respecto a las situaciones, conflictos existenciales individuales y colectivos del sujeto contemporáneo costarricense. Transparenta, además, la particularidad de un anclaje en estéticas discursivas que se apartan, de alguna manera, de las tradicionales incursiones genéricas para equilibrar una propuesta defensora de una distintiva marca autoral. Es cierto que resulta todavía muy temprano anunciar, estudiar y detectar poéticas singulares que no comulguen con los habituales discursos de representación de géneros cinematográficos, pero al menos las primeras señales del cambio ya son latentes.

De este modo, al tiempo que se percibe un crecimiento de la producción cinematográfica costarricense en las décadas iniciales del siglo XXI, es notoria también la voluntad de una estilización conceptual que introduce nuevas perspectivas, renovadas caligrafías en las maneras con que hoy los realizadores ticos, sobre todo los más jóvenes, prefieren hacer cine. Entre la variedad de tendencias estéticas, la particularidad de lo autóctono, del registro personal, se afinca para hacer de la cinefilia costarricense un punto de referencia en el continente en materia de buen arte.

Universidad de La Habana

NOTAS

- 1 Según Cortés, *Gestación* fue en su momento una de las películas más vistas en Costa Rica en 2009-2010 y tuvo, a pesar de sus desaciertos estilísticos, el mérito de revelar a Adriana Álvarez como una actriz talentosa en el escenario fílmico de su país. Por su trabajo en *Gestación* recibió tres premios

internacionales: Mejor interpretación en el festival de Trieste, Italia; mejor interpretación en el Festival de la Chimenea de Villa Verde, en Madrid, y mención especial en el Festival de Cine de Santo Domingo, República Dominicana. Hasta el momento ningún actor nacional había recibido reconocimientos por su labor en festivales internacionales.

- 2 Véase, por ejemplo, que este personaje tiene una madre sufrida que aguarda ansiosa el direccionamiento moral del hijo, un hermano con deficiencia intelectual con el cual mantiene excelentes relaciones afectivas, y una pequeña hija a la que se le veda la posibilidad del acercamiento y la relación paterno-filial precisamente por su condición de recluso. Victoria conoce personalmente este contexto que resulta, además de la empatía que surge entre ambos, uno de los alicientes para desarrollar el vínculo amoroso con Jason.
- 3 El filme obtuvo lauros como Mejor película en el Festival de Cine de Santander (2015) y Mejor actriz, Premio del público en el Festival Latinoamericano de Trieste, Italia y también se alzó con la categoría de Mejor película centroamericana en el Festival Internacional de Cine de Costa Rica.
- 4 Se trata, en síntesis, de una carrera premiada en diversos circuitos festivaleros en Turquía, Colonia, Cuba, Cartagena, Rímini, Creteil, Ámsterdam, San Francisco y Chicago, entre otros. *La Pasión de Nuestra Señora* (1998), obtuvo el premio al mejor corto en el Festival de Cine Latino San Francisco-Marin, de Estados Unidos (2000), mientras que *Polvo de Estrellas* (2001) mereció el “Círculo precolombino de oro” al Mejor documental sobre arte en el Festival Internacional de Cine de Bogotá celebrado en 2004.
- 5 Participó en la 32 edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana donde obtuvo el Tercer Premio Coral en la categoría de ópera prima, en la 32 edición del Festival Internacional de Cine de Moscú y en el Festival de Cine de Shangai. Su estreno mundial en el Festival de Cartagena superó las expectativas del público y la crítica. Formó parte además de la selección oficial en festivales de Los Ángeles, Taipei, Ceará, São Paulo, Chicago, Denver, Montreal y Santo Domingo. El Festival Internacional de Huelva, en España, la incluyó en una sección especial dedicada a las mejores producciones latinoamericanas del 2010.
- 6 El filme brasileño *Aquarius* (2016), de Kléber Mendonça, puede citarse entre las más recientes producciones fílmicas del continente latinoamericano que abordan una trama similar.
- 7 Se trata de una tendencia todavía incipiente que ha tenido antecedentes más bien discretos desde la franco-brasileña *Orfeu negro* (1959, Marcel Camus), las argentinas *Circe* (1964, Manuel Antín), *El reñidero* (1965, René Mugica), *Martín (Hache)* (2000, Adolfo Aristarain), *Vidas privadas* (2001, Fito Páez) y *El recuento de los daños* (2009, Inés de Oliveira Cézár); la colombiana *Edipo alcalde* (1996), de Jorge Alí Triana, con guion de Gabriel García Márquez, y en

- otras como *Así es la vida* (2000, México), de Arturo Ripstein, *Los dioses rotos* (2008, Cuba), de Ernesto Daranas, la peruana *Dioses* (2009), de Josué Méndez y *Prometeo deportado* (2009), del ecuatoriano Fernando Mieles.
- 8 Hay en esto el anticipo temprano para un debate feminista que acusa el sentido ideológico eurípideo, una postura de denuncia en relación a la exclusión de las mujeres – en especial a las extranjeras – en la sociedad ateniense de mediados del siglo V, de ahí la trascendencia del mito de Medea.
- 9 Esta secuencia descuida la limpieza de la fluidez narrativa ya que no tuvo en cuenta el riesgo de los transeúntes curiosos que no se resisten de mirar a cámara. Lo ideal en esos casos hubiera sido – para redondear el sentido de la escena – que estos mirasen al personaje. Aunque el plano cerrado a María José intenta eludir estos inconvenientes propios del rodaje en exteriores cuando no se emplean extras, es imposible conseguir la toma perfecta, el cierre maestro, incluso cuando ya la cámara se estaciona en el cruce peatonal y María José se distancia, perdiéndose en la multitud.

OBRAS CITADAS

- CANO, PEDRO L. “Dos apuntes iberoamericanos a la tradición cinematográfica de la cultura clásica: La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra y *El reñidero*.” *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos XV* (1998): 585-92.
- CANTILLO LOCUARA, MAYRON E. “El mito de Narciso en *Yo soy otro* (2008) de Óscar Campo: del misterio a la violencia (auto)terrorista.” *Amaltea. Revista de mitocrítica* 9 (2017): 25-41.
- CORTÉS, MARÍA LOURDES. “El nuevo cine costarricense.” *Revista Comunicación. Instituto Tecnológico de Costa Rica* 20. 2 (2011): 4-17.
- . *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2007.
- DEL RÍO, JOEL. *El cine según García Márquez*. La Habana: Ediciones ICAIC/EICTV/Cinemateca de Cuba, 2013.
- EURÍPIDES. *Tragedias*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1972.
- GARCÍA-MANSO, ANGÉLICA. “Intertextos mitológicos: presencia de la cultura clásica en el cine latinoamericano contemporáneo.” *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográfico* 26 (2018): 55-66.
- JABLONSKA, ALEKSANDRA. “A câmara autoconsciente e a função das repetições em *Lake Tahoe*, de Fernando Eimbcke.” *XII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. Eds. Laura Canepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza e Marcel Vieira. 2. XIV. São Paulo, 2011. 131-41.
- LAPEÑA MARCHENA, ÓSCAR. “Ecos del Mediterráneo antiguo en el cine latinoamericano: *Circe* (Manuel Antín, Argentina, 1964).” *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales* 31 (2017): 93-106.

- Medea*. Dir. Alexandra Latishev. Costa Rica, Argentina, Chile. Prod. La Linterna Flms; CyansProds; Temporal Films; Grita Medios. 2017.
- MOREAU, ALAIN. "Médée ou la ruine des structures familiales." *CGITA 8* (2012): 173-94.
- PADRÓN, FRANK. *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine "nuestroamericano."* La Habana: Ediciones Unión, 2012.
- PRADA OROPEZA, RENATO. *Hermenéutica. Símbolo y conjetura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2011.
- Presos*. Dir. Esteban Ramírez. Costa Rica. Prod. Cinetel S.A. / Proyección Films. 2015.
- Violeta al fin*. Dir. Hilda Hidalgo. Costa Rica, México. Prod. Cacerola Films; Producciones La Tiorba. 2017.