
Un hoy que se narra a la sombra del ayer. El cine costarricense y la inquietud por el tiempo

A Today Narrated Through The Shadow of Yesterday Costa Rican Cinema and The Uneasiness of Time

BÉRTOLD SALAS MURILLO

Universidad de Costa Rica
bertold.salas@ucr.ac.cr

Resumen: Una parte importante de los largometrajes costarricenses estrenados a partir del año 2000 propone una relación particular con el tiempo. En este período encontramos filmes que giran en torno a los ideales y las oportunidades que se perdieron (*El último comandante*) o en los que el duelo se prolonga y marca las subjetividades (*Espejismo*). También hay obras que presentan un pasado que siempre es mejor que el presente (*A ojos cerrados*), devuelven a un pretérito heroico (*Italia 90: la película*), o efectúan una crítica del presente a través de la evocación del pasado (*El cielo rojo*). Hay incluso películas que revisan la historia oficial (*La región perdida*). Estos abordajes y contenidos son los que presumiblemente prefieren los responsables de la enunciación y constituyen, por la relación dialéctica que establecen con el público que los recibe y consume, una huella de la memoria que atesoran los costarricenses, así como de los complejos vínculos que establecen con su pasado. Se examina un corpus de 17 filmes, con el acento puesto en los procedimientos narrativos empleados (la enunciación del tiempo) y en las referencias al pasado, sean estas directas o indirectas.

Palabras clave: Cine costarricense; Tiempo; Memoria; Pasado; Identidad

Abstract: A significant number of Costa Rican feature films that have premiered since the year 2000 establishes a special relationship with time. In this period, we can find films revolving around the loss of ideals and opportunities (*El último comandante*), or films in which mourning is prolonged and marks subjectivities (*Espejismo*). We can also discern films that exhibit a past that is always better than the present (*A ojos cerrados*); films that return to a heroic past (*Italia 90: la película*) or criticise the present through an evocation of the past (*El cielo rojo*). Some films even revise official history (*La región perdida*). These approaches and contents are —apparently— preferred by those in charge of the enunciation. They constitute, due to the dialectical relationship they establish with the public that consumes and receives them, a footprint of the memory treasured by Costa Ricans and the complex ties they establish with the past. We examine a corpus of 17 films and emphasise the employed narrative procedures (the enunciation of time) and the direct and indirect references to the past.

Keywords: Costarrican cinema; Time; Memory; Past; Identity

Recibido: octubre de 2018; **aceptado:** diciembre de 2018.

Cómo citar: Salas, Bértold. “Un hoy que se narra a la sombra del ayer. El cine costarricense y la inquietud por el tiempo”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 36 (2018): 5-17. Web.

1. El tiempo, asunto recurrente

Favorecido por las circunstancias socioeconómicas y las nuevas tecnologías, el cine costarricense, como el centroamericano, ha experimentado una importante eclosión en las últimas dos décadas. A partir del 2001 con *Asesinato en el Meneo* (2001), de Óscar Castillo, y hasta el primer semestre del 2017, en Costa Rica se han producido, y a veces también estrenado, más de cuarenta largometrajes de ficción, según el más reciente recuento hecho por María Lourdes Cortés en *Fabulaciones del nuevo cine costarricense* (ver 257). Además del significativo incremento en la producción –puesto que en el siglo XX se produjeron apenas nueve largometrajes, también según Cortés–, esta cifra permite comenzar a identificar las constantes formales y temáticas que describen las inquietudes y apuestas de los cineastas costarricenses y, probablemente, también las preferencias de sus públicos.

El presente artículo aborda una de estas constantes, la cual se expresa tanto en la forma cinematográfica como en el entramado argumental: el tiempo. Se trata de un trabajo exploratorio, el cual deja para futuras investigaciones la profundización de consideraciones teóricas en torno a la temporalidad, o la relación de los descubrimientos con asuntos muy trabajados desde los estudios históricos o literarios costarricenses, como son la construcción del pasado o los discursos en torno a la identidad, entre otros. El objetivo parece limitado, pero no por ello carece de pertinencia, dada la escasez de investigaciones que, como esta, aborden la cinematografía costarricense no a partir de un filme en particular, sino como un conjunto que revela ya rasgos distintivos.

Uno de estos rasgos distintivos es justamente el interés por la temporalidad. Si bien de maneras diversas, el tiempo juega un papel central en 17 de los filmes producidos y estrenados en el período (es decir, alrededor de una tercera parte del total) como elemento central de la apuesta narrativa, en tanto intermediario de la expresión de los conflictos de los personajes, incluso como componente central de la tesis que subyace bajo el argumento. Se abordan, entonces, largometrajes en los que se identifica un tratamiento de la temporalidad, sea en la instancia formal (es decir, los procedimientos narrativos desarrollados por los cineastas), o a nivel del argumento. Se trata, en ambos casos, de una representación del tiempo que se ofrece al espectador, proponiéndole un intercambio en el que entra en juego su propia consciencia de lo temporal. Estas representaciones de la temporalidad (el pasado, la memoria, la constitución del presente a partir de lo pretérito) y del rol que esta desempeña en los argumentos pueden considerarse como una pista de las concepciones que los productores filmicos tienen del tiempo. En algunos casos, se trata de ficciones que se nutren explícitamente de los relatos que han construido históricamente la nación costarricense. Cortés Zúñiga denomina “mitos históricos” a estos relatos que han sustentado la construcción sociocultural e ideológica de Costa Rica y que, según explica: “han legitimado la reproducción del orden social; han impedido o dificultado la indispensable reinvencción de nuestro pasado y han intentado convertir la utopía en acronía, sacando el presente de la historia y perpetuándolo en un discurso ahistórico alejado de la necesaria dinámica crítica” (175).

Como da cuenta este artículo, diferentes filmes brindan continuidad a este discurso acrónico, conservándolo y adecuándolo al siglo XXI, devolviendo a sus personajes –y con ellos, al público– a un ayer mítico o lamentando la pérdida de este.

Algunas anotaciones respecto al fenómeno cinematográfico contribuirán a la consecución de los objetivos de este artículo: el cine es, simultáneamente, una tecnología, una industria con implicaciones económicas, un fenómeno con repercusiones culturales y una institución artística. Por ello, es posible estudiar, junto con lo propio de la estructura textual de los filmes, el sistema productivo que los hizo posibles, las circunstancias de su consumo y sus consecuencias. La industria cinematográfica hace parte de una dinámica de pesos y contrapesos de poder; en tanto actividad económica, el cine está sujeto a constreñimientos industriales y comerciales, mientras que, como fenómeno cultural, se trata de una práctica discursiva que se ve determinada por condicionamientos sociales y políticos. Estos rasgos deben considerarse cuando se examina la representación del pasado en los filmes costarricenses.

Por otra parte, explica Pierre Sorlin que, cuando producen un filme, sin importar si este relata de acontecimientos del pasado o del presente, los cineastas, habitantes también de un contexto sociopolítico, pretenden interpelar al público, pero no a una audiencia abstracta o futura, sino “al espectador hipotético que los realizadores se dan, necesariamente, como testigo” (186). La película construye una “realidad” para este espectador hipotético, la cual es contrastada con o se ve confirmada por la propia y dinámica concepción del mundo del público, es decir, los espectadores reales. De esta manera, las formas y los contenidos, así como las permanencias y los cambios, de los imaginarios sociales son recogidos por las narraciones cinematográficas y difundidos entre el público, con el que establecen una relación dialéctica, jugando frecuentemente un papel en la memoria de sus espectadores y, por tanto, en el devenir histórico.

Sin embargo, pese al ostensible impacto del cine y de otras narraciones audiovisuales en distintas esferas de la vida en sociedad, el examen del “impacto” de los filmes costarricenses en la concepción de tiempo de su público escapa a los objetivos y recursos teóricos y metodológicos de este artículo. Este es, además, apenas el primer resultado de una investigación de largo aliento en torno a la representación fílmica de la temporalidad. Incumbe, en cambio, a los objetivos del presente texto, el examen de la representación del tiempo en una serie de filmes, así como del vínculo con el pasado y la temporalidad que proponen al espectador.

2. La representación del tiempo

Interesan en primer término las formas de representar la temporalidad, es decir, la aprehensión y representación del devenir temporal en los filmes en cuestión. Es pertinente apuntar que el tiempo es, en cualquier caso, parte constitutiva tanto de la actividad narrativa (pues lo narrativo consiste en la presentación de una acción que se desarrolla a través del tiempo) como del lenguaje

audiovisual (pues es evidente que el movimiento de las imágenes se expresa en una determinada duración). En el caso del cine de ficción, estas imágenes en movimiento dan cuenta de una serie de personajes, sus acciones y los cambios que experimentan, los cuales en su conjunto articulan un relato. Esta primera sección recoge filmes en los que lo temporal es problematizado, hasta el punto en que se convierte en un elemento central para la selección de procedimientos narrativos (guion, edición, fotografía y música).

El cuestionamiento de lo temporal –y de los discursos respecto al pasado– se encuentra en el núcleo de la apuesta narrativa de *La región perdida* (2009), de Andrés Heidenreich, un largometraje que tiene por subtítulo *Vida, muerte y mito del Dr. Moreno Cañas*. El largo enunciado presenta los dos universos que se funden en la película: “la región perdida” hace alusión a la reflexión en torno a la memoria y el mito que articula la parte ficcional. La segunda parte del título conduce al personaje histórico y a la suerte que tuvo en la conciencia popular (un mito, responsable incluso de milagros). *La región perdida* combina en efecto la ficción y el documental y, en cuanto ficción, el tono policial y sobrenatural.

El largometraje de Heidenreich comienza como un documental, el cual ofrece el contexto en el que vivió Moreno Cañas e incluye imágenes de archivo, segmentos de películas de la época, e incluso entrevistas de personas que lo conocieron. Sin embargo, muy pronto el contar la historia se convierte en un “re-contarla”, a partir del cuestionamiento de la versión oficial del asesinato de Moreno Cañas. La narración se revela como ficcional: la introducción vista por los espectadores era parte de un documental inconcluso, y una joven periodista es contratada para continuar con la investigación. Se propone al público una *mise en abyme* (puesta en abismo) en la que el relato histórico es contenido por la investigación y la producción del documental. Los planos temporales se alternan a continuación: la Costa Rica de los años 1930, el recuerdo del primer intento de producir el documental (hay imágenes y referencias del 2004) y el presente de la periodista (2009). También se alternan diferentes planos de realidad, pues las imágenes documentales y las entrevistas se inscriben en una construcción textual cuya hibridez se ve reforzada por la presencia de Tobías Ovaes, quien es presentado como el productor del documental inconcluso en 2004 y es el productor de *La región perdida*.

En una operación que hace presente el pasado, *La región perdida* introduce la lectura del guion del documental inconcluso, y su materialización en la historia secundaria de un escéptico médico cuya suerte es determinada por un acto milagroso, atribuido al doctor Moreno Cañas. La narración se toma en serio el mito y recupera los testimonios de gente que vio al doctor la noche de su asesinato, o las memorias de quienes se dicen sanados por él o lo invocan como un santo. El filme explicita así los rasgos irracionales del mito –una de las formas a través de las cuales los pueblos se relacionan con el pasado–, al punto de que esta irracionalidad se apodera del relato: tanto para los primeros productores del documental como para la periodista recientemente contratada, el doctor se transforma en una obsesión. La puesta en abismo –que en este filme supone hacer presente el pasado– conduce a cerrar el filme con un grito de “Corte”, el cual

interrumpe la recreación del hecho histórico (el asesinato de Moreno Cañas), así como de sus posibilidades (la conspiración política detrás de su muerte), y muestra a los productores del filme (José Castro y Tobías Ovares), a quienes la ficción había dado por muertos anteriormente.

A partir del cuestionamiento de la versión oficial del asesinato de Moreno Cañas, así como de la integración de opuestos (realidad y ficción, historia y mito), *La región perdida* problematiza la relación con el pasado e invita a imaginar una reescritura de la historia costarricense. La supuesta conspiración detrás del asesinato del doctor le impidió hacer efectiva su aspiración a la presidencia, un hecho que pudo cambiar las elecciones de 1940 y con ello la década que le siguió, para Costa Rica la más importante del siglo XX, pues fue cuando se gestaron las reformas sociales (Código de Trabajo), se fundaron o nacionalizaron importantes instituciones públicas (Caja Costarricense de Seguro Social, Universidad de Costa Rica), tuvo lugar una guerra civil y se fundó la Segunda República.

Al igual que *La región perdida*, la narración de *El último comandante* (2010), de Isabel Martínez y Vicente Ferraz, recurre a imágenes de archivo y fotografías de la Revolución Sandinista. Esta operación plantea una presentación del pasado que interpela no solamente a las protagonistas, ligadas de una manera u otra a la revolución nicaragüense de 1979, sino a los espectadores, que vivieron o saben lo que significó esta época. *El último comandante* se sirve de la textura granosa de las viejas imágenes documentales de la guerra civil en los años 1970 y, por medio de la intervención en postproducción de las que corresponden a la ficción, introduce a los personajes en el relato histórico. Es pertinente añadir que la película fue rodada en dos etapas con una década de diferencia, de manera que ciertas secuencias fueron registradas en 1996 y otras en 2006. Se ofrece entonces al público un discurso audiovisual que contiene, no solamente en su argumento sino en el mismo soporte, una dialéctica del pasado y del presente.

Esta operación de reunir imágenes de diferentes épocas y soportes se encuentra también en *Italia 90: la película*, de Miguel Gómez, largometraje en el que se alternan imágenes producidas con una diferencia de más de veinte años: las de la televisión de finales de los 1980 o 1990 (provenientes de noticieros, partidos de fútbol o programas de variedades) y las filmadas por Gómez, que corresponden a la recreación de los sucesos narrados. El filme introduce personajes que son interpretados no por actores, sino por algunos de los que participaron en el acontecimiento ahora recreado, y en dos oportunidades hace al espectador el guiño de introducir a un exfutbolista en el papel del padre de su equivalente en el relato filmico, de manera que los verdaderos Claudio Jara y Mauricio Montero, otrora jugadores de fútbol, interactúan con sus contrapartes filmicas. Sin embargo, a diferencia de *La región perdida* o *El último comandante*, filmes en los que se alternan e incluso transponen diferentes instancias temporales, *Italia 90: la película* se narra siempre en presente, es decir, presenta cronológicamente acontecimientos entre 1989 y 1990, sin llevar el relato al hoy de los primeros espectadores (es decir, el 2014). Sin embargo, pese a esta crisis-

talización narrativa en una instancia temporal específica, el cierre recuerda el carácter pretérito (y, según recalca, verídico) de los hechos a través de un texto que dedica la película a los futbolistas que representaron por primera vez a Costa Rica en un mundial de fútbol.

Como *La región perdida*, *El último comandante* o *Italia 90: la película*, otros largometrajes insisten en la alternancia de planos temporales, si bien en estos el juego con la temporalidad no involucra lo histórico, sino simplemente el pasado de las relaciones interpersonales. Es el caso de *Mujeres apasionadas* (2003), de Maureen Jiménez, un melodrama alrededor de cinco mujeres cuyo destino se encuentra unido por un hombre, amante de cada una, y de cuya muerte cuatro de ellas fueron testigos. El relato se articula como una serie de *flash-backs* que representan los encuentros de cada mujer con este hombre, así como la explicación de por qué lo acompañaban en el momento de su fallecimiento. A diferencia de otros largometrajes que son tratados posteriormente (*Espejismo*, *Nina y Laura*, *El sonido de las cosas*), en el largometraje de Jiménez el tratamiento de lo pretérito no se vincula con el duelo o lo irreparable, sino que es un pretexto para la revisión de la feminidad a partir del recuerdo y para la catarsis grupal. *Tres Marías* (también conocido como *Tr3s Marías*, 2010), de Francisco González, presenta desde diferentes perspectivas la suerte de media docena de personajes (entre ellos, tres mujeres llamadas María), quienes habitan una empobrecida comunidad de la periferia capitalina. A través de una estructura fragmentaria y ajena al orden cronológico, la cual exige al espectador consagrarse al desciframiento del rompecabezas narrativo, el guion relata una serie de hechos violentos (agresiones dentro y fuera del hogar, abuso sexual, delincuencia) que tienen lugar en una sola noche. *Muñecas rusas* (2014), de Jurgen Ureña, recurre también a una alambicada narrativa, en este caso a través de la recreación de la misma escena múltiples veces, por medio de diferentes actores y actrices. En su conjunto, estas secuencias se enuncian como variantes del recuerdo de un director –también personaje del filme–, o más bien como materializaciones distintas de una misma memoria.

En *Espejismo* (2014), de José Miguel González, un filme sobre el duelo –una experiencia que remite inevitablemente al pasado–, se encuentra un tratamiento sofisticado de los planos temporales, como en *La región perdida* o *Muñecas rusas*. En este caso, es el duelo de un joven quien revive el trauma de la muerte de sus padres cuando era niño, a raíz del fallecimiento de la abuela que lo crio. Lo que resulta interesante en este caso es el cruce, sin advertencia para el espectador, de diferentes planos temporales e instancias ficcionales, de manera que el público duda continuamente de si presencia la realidad, el recuerdo o la imaginación de los personajes. El relato funciona como la memoria que se guarda del pasado, que puede desdibujarse y cobrar nuevos contornos con el tiempo, así como revivir ante los estímulos del presente; la narración se convierte entonces en un acertijo para los espectadores quienes, como ocurría con la narración de *Tres Marías*, deben reconstruir la cronología de la fábula.

Sánchez-Biosca asegura que la relación entre el texto cinematográfico y el histórico remite finalmente a los pares de historia e imagen y de historia

y memoria (ver 11). La memoria y el texto cinematográfico coinciden en su naturaleza imaginaria (es decir, lo propio de las imágenes), la cual se presenta además como siempre presente y viva. También concuerdan en el escaso “rigor” para recuperar el pasado: en la memoria, por su condición eminentemente subjetiva; en el cine, porque persigue objetivos lúdicos, comerciales e ideológicos, antes que científicos. Cuando trata el pasado, el cine parece estar más cerca de la memoria que de la historia: el relato filmico está constituido por un banco de imágenes “vivas” (en movimiento), en principio realistas (pues la fotografía “captura” la realidad), que cuentan lo pretérito y brindan una interpretación del mismo. Memoria y cine están además inmersos en las dinámicas de poder y legitimación, y participan de la elaboración del pasado en el presente, como es el caso de algunos de los filmes que se mencionan en el siguiente apartado.

3. En busca del tiempo perdido

La región perdida o *Espejismo* son obras que esbozan una reflexión respecto al tiempo a partir de los procedimientos narrativos y cinematográficos que emplean. Otros filmes lo hacen por medio la representación que hace parte del sistema argumental. Estas representaciones aluden frecuentemente a los mitos que han definido la nacionalidad costarricense, cuya recuperación sería una respuesta al estado de ánimo de Costa Rica desde finales del siglo XX, el cual puede caracterizarse como de incertidumbre o desazón a raíz de la crisis del estado benefactor y del cuestionamiento de sus discursos identitarios como consecuencia del contacto con otros países y culturas a través de los medios de comunicación y de los intercambios comerciales. Sobre este estado de ánimo dice Rafael Cuevas:

Un fantasma recorre Costa Rica, el fantasma de la “crisis de valores”. Los ticos, asustados, ven crecer la violencia en las calles de sus ciudades, en sus casas de habitación, en todas partes, y se preguntan cuándo y qué fue lo que cambió y llevó a que hubiera una transformación tan radical, que llevara a que uno de los mitos fundadores de la identidad cultural decimonónica costarricense, el del pacifismo, entrara en crisis. Pero no solamente en ese aspecto los costarricenses, de finales del siglo XX y principios del XXI, se sienten inmersos en una vorágine de cambios que los avasallan y no pueden controlar. (Cuevas 109)

Distintos largometrajes de ficción dan su particular versión de dicho estado de incertidumbre, generalmente a través de relatos en los que el pasado es evocado con nostalgia. Es el caso de *El cielo rojo* (2008), un típico *coming on age* que se presenta como “Escrito, dirigido y ‘vivido”” por Miguel Gómez, su director, proponiendo al espectador un relato que ha de interpretarse en una clave vivencial. La cuestión temporal, en este caso en la forma de la nostalgia, es parte de la premisa del filme, pues es explicitado que la historia se desarrolla al menos un lustro antes del estreno del filme, es decir, alrededor del 2003, en un momento crítico para cuatro muchachos, pues abandonan la adolescencia y definen su futuro (estudios, relaciones interpersonales, trabajo). El argumento no se limita a los acontecimientos personales y se permite opinar, a través de

sus jóvenes protagonistas, respecto a situaciones como la violencia o la corrupción, de manera que, como explica Cortés, el filme “oscila entre el desencanto juvenil y la esperanza de ‘hacer algo’ por la patria” (162). El filme imagina a dos de los muchachos como superhéroes, quienes van a la caza de delincuentes y reparando los huecos en las calles. El escudo de Costa Rica que portan en el pecho estos héroes criollos subraya su vínculo con la patria a la que hay que rescatar. Por otra parte, dado que el tiempo pasa y las gentes envejecen, *El cielo rojo* tuvo también una secuela, *El cielo rojo 2* (2015), en la que los personajes se ven reunidos un lustro después, cuando ya son adultos y uno de ellos se enfrenta al reto de la paternidad.

En al menos tres largometrajes, la evocación del pasado incluye el episodio de la revolución sandinista, que marcó a toda una generación de costarricenses: el mencionado *El último comandante* (2010), *El compromiso* (2011) de Óscar Castillo y *Princesas rojas* (2013) de Laura Astorga. En *El último comandante* (2010), se cuenta el regreso de una costarricense a su país después de más de dos décadas en Nicaragua. La fábula insiste en el recuerdo del idealismo y la valentía de la lucha sandinista, para mostrar a continuación la debilidad y el egoísmo de quien la encarnaba, Paco Jarquín, el último comandante, quien se revela como un eterno soñador y un fanfarrón a quien desilusionaron la aridez del materialismo histórico y la corrupción sandinista y decidió abandonar la revolución para asumir, con la misma pasión que la lucha armada, la práctica más hedonista del baile. Sin embargo, en su nuevo destino, Paco tampoco tuvo disciplina ni fue solidario con las nuevas personas con quienes se encontró. En *El compromiso* se presenta a dos amigos a quienes unieron las luchas de izquierda en América Latina, pero que hoy viven en diferentes puntos del espectro ideológico. La muerte de uno fuerza al otro, Federico, a acoger a su hijo, así como a revivir un pasado que, según recuerda, estuvo marcado por el idealismo y otros valores. *El compromiso* es otra *mise en abyme*, pues Federico, desencantado director de material publicitario, sueña con rodar una película, una historia de amor entre una joven guerrillera y un médico, de la cual se presentan segmentos en un blanco y negro que contrastan con el color de las secuencias correspondientes a la trama central. El guion de Óscar Castillo se permite presentar dos desenlaces para el relato guerrillero imaginado por el director de publicidad, uno trágico y el otro más bien feliz. Por la misma dialéctica que se da, al interior de Federico, entre lo pasado y lo presente, y entre lo real y lo posible, cada final puede ser interpretado como una respuesta a su situación anímica.

En cuanto a *Princesas Rojas*, tenemos nuevamente la revolución sandinista, pero representada indirectamente a través del viaje a Costa Rica de una familia que huye de la convulsa situación política. A diferencia de *El último comandante* y *El compromiso*, *Princesas rojas* no contrasta distintos periodos, pero sí emprende la recreación de un lugar y una época, la Costa Rica de los años 80, y en particular de las tensiones de la Guerra Fría en América Central. Dicha recreación (por medio de ropas, noticieros, música y la precisa selección de los inmuebles donde se desarrolla la historia) es mostrada principalmente a través de la presencia física y de la mirada de un par de niñas, quienes portan los

discursos de la Nicaragua sandinista, integrada en el bloque pro-soviético, a un espacio más bien anticomunista como era Costa Rica.

Como fue adelantado, algunos largometrajes se sirven de los rasgos que la tradición ha atribuido a la nación costarricense. Estos fueron producidos y estrenados en un período que ha sido descrito como de transformaciones profundas y aceleradas de la identidad (ver Cuevas 115), y sus respuestas varían entre la reafirmación conservadora del discurso nacional y el lamento por su pérdida. Ejemplos de lo primero son las películas de Miguel Gómez *Italia 90: la película* (2014) y *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014). Por supuesto, como señala el historiador David Díaz, la tradición a la que estos filmes brindan continuidad es una construcción:

Tal visión concibe que la “invención” nacional es una cierta lectura de hechos y procesos *reales* con visiones míticas o imaginadas, sobre todo en el pasado. [...] Es decir: las identidades nacionales no han existido desde siempre como quisieran creer los nacionalismos; por el contrario son un fenómeno nuevo que se produce con fuerza en los siglos XIX y XX, guiado por los deseos hegemónicos de los grupos de poder político. (Díaz 16)

Italia 90: la película arranca con una leyenda que procura legitimar la veracidad de la anécdota: “Basada en un hecho de la vida real”. El supuesto punto de partida de la producción es revelador pues, según relata María Lourdes Cortés, el realizador ideó el filme mientras participaba en el rodaje del largometraje estadounidense *Iron Man* (2008), de Jon Favreau. Se preguntó entonces quiénes eran los superhéroes de Costa Rica: pues los futbolistas. Explica Cortés: “En un país desmemoriado y negado a tener ídolos, la Selección Nacional de Fútbol que viajó a Italia, en 1990, se ha mantenido en el imaginario nacional como un hito” (173). La relación con el tiempo es de dos órdenes: por un lado, con el hecho histórico, que es recreado con pretendida fidelidad documental; por el otro con los mitos del costarricense y de la “gesta” de estos jugadores. La película apela a la nostalgia de los espectadores (recreando los últimos 1980 a través de la ropa, los cortes de pelo y el mobiliario de las casas de finales de los 80, así como de la banda sonora), y se permite numerosos guiños, como la presencia de algunos exfutbolistas. La narración recurre además al sentido de pertenencia del público costarricense (se trata de la “selección nacional”, es decir, de lo mejor de la patria), consolidando la idealización del pasado. ¿Qué es lo que se idealiza? Pues el coraje de un conjunto de futbolistas que, como el labriego sencillo que nombra el himno nacional de Costa Rica, triunfan contra pronóstico gracias a su fe y esfuerzo. Las primeras imágenes confirman el compromiso del relato de Gómez con el discurso nacional: una mujer lavando un uniforme de la selección de fútbol de Costa Rica, cuyos colores son los de la bandera costarricense; a continuación, un plano de esta misma bandera, que ondea en las manos de un joven aficionado.

Italia 90: la película insiste en la imagen del costarricense como un “labriego sencillo”, un tanto ingenuo y sin mundo, pero bien intencionado y lleno de coraje. En este sentido, explica Cortés Zúñiga que dos de los principales mitos que ha nutrido la identidad nacional costarricense son la “arcadia tropical” (la

“edad de oro del campesino”, el “siglo del labriego”) y la “democracia rural”. En su conjunto, estos significan: “Un paraíso de campesinos pobres, aislados, sin conflictos, sin clases sociales, étnicamente blanqueados y que, como resultado de su propia pobreza e igualdad de condiciones materiales y sociales, opta por la democracia” (Cortés Zúñiga 187). El mismo labriego sencillo reaparece en el siguiente largometraje de Gómez, el cual fue un fenómeno de público en el país, con cientos de miles de espectadores: *Maikol Yordan de viaje perdido*. En este caso, la evocación del pasado no incluye una operación explícita en el plano narrativo: no se alternan planos temporales, y apenas se insertan unos pocos *flashbacks* (los cuales refieren a secuencias del mismo filme). La interacción con el pasado ocurre no en el filme, sino en lo que se sugiere al espectador, y específicamente al costarricense: el protagonista, Maikol Yordan, es un campesino noble y cándido, que viaja a la ciudad en busca de trabajo, y después a Europa, en busca de un pariente que le ayude a rescatar la granja familiar de una hipoteca. Pese a la referencia anglófona de su pintoresco nombre, Maikol Yordan representa al costarricense de ayer, según la citada construcción identitaria: trabajador y solidario, pero también torpe en su ingreso a la modernidad (la cual está, curiosamente, en el viejo mundo). Su viaje a Europa evoca directamente la letra de la “Patriótica costarricense”, uno de los cantos patrióticos, que dice justamente “Yo no envidio los goces de Europa”. El protagonista explicita esta relación en el cierre del filme, cuando afirma que recorrió el mundo solo para darse cuenta de que no hay otro lugar donde puede ser feliz que en su granja.

Otros filmes responden a las transformaciones de la sociedad costarricense con un lamento por aquello que se ha perdido, como ocurre en *A ojos cerrados* (2010) y *El regreso* (2011), de Hernán Jiménez. En el primero de los casos, las transformaciones son asociadas al ingreso de Costa Rica en la economía globalizada, el cual es justamente “uno de los motores definitorios de este nuevo momento histórico que vive Costa Rica, en el cual se conoce un acelerado proceso de re-perfilación de su imaginario identitario” (Cuevas 115). En *A ojos cerrados*, de Hernán Jiménez, la oposición entre el pasado y el presente se vislumbra en la relación de Delia, una joven ejecutiva, y sus abuelos. Fría y exitosa, Delia representa la nueva Costa Rica, esa que se inserta en la economía transnacional. El relato opone a esa aséptica y poco cálida Costa Rica otra que es la de la familia y el hogar. Mientras Delia está siempre apurada y procurando controlar su estrés y el de sus compañeros de trabajo, la vida de los viejos es pausada y feliz, con oportunidad para el juego y para apreciar la belleza. La muerte de la abuela trastorna la vida de Delia, obligándola a decidir entre una Costa Rica y la otra.

En cuanto a *El regreso*, este filme presenta a Antonio, un joven escritor que retorna a Costa Rica después de cerca de una década fuera del país. La primera secuencia insiste en el trabajo de la mirada, cuando el protagonista observa su país a través de las ventanas del avión y del taxi: el tiempo ha pasado. Llega a una casa vieja, de clase media, que conduce de inmediato a la Costa Rica de los años 1980 o acaso antes, colmada de motivos religiosos, si bien no es evidente que los habitantes sean religiosos. Antonio llega y resume la situación del país y de la casa con la misma frase “Hecha mierda”. El relato cuenta la relación

rota con el padre, lo cual sugiere además una relación rota con el país; Antonio regresa de Nueva York, una metrópolis que es “solo el lugar de la fuga porque Antonio ha huido de su país, metáfora de la casa familiar y del padre, que lo desdeñó durante la juventud” (Cortés 66). La autora de *Fabulaciones del nuevo cine costarricense* relaciona *El regreso* con *El retorno* (1930), de Albert Francis Bertoni, el primer largometraje de ficción costarricense, pues tanto “regreso” (del latín *regressus*, vuelta atrás) como retorno (*retornus*, dado vuelta) hacen referencia al viaje y al pasado: “Ambos filmes parten de esta necesidad de construir y reconstruir una identidad nacional e individual a partir del viaje a la ciudad” (Cortés 65). Como en *A ojos cerrados*, *El regreso* hace alusión a la Costa Rica inscrita en la economía transnacional a través de César, el amigo rockero que abandonó la empresa para dedicarse a cantar música *metal*. *El regreso* cierra con una suerte de final abierto, que repite la apertura del filme: Antonio en un automóvil, probablemente camino al aeropuerto, para abandonar el país. En algún momento ve por la ventana trasera: ¿observa el pasado? ¿el más reciente, que recién vivió? ¿el país que abandona o lo abandonó? ¿El pasado que vivió hace diez años o quince días?

Se encuentra finalmente un tema recurrente que supone irremediamente un vínculo con el pasado: el duelo. Se trata de una experiencia que puede referir a al menos dos hechos pretéritos: las vivencias con la persona que ha partido (las cuales no volverán), y el hecho mismo de su desaparición (que puede implicar un sentimiento de culpa para los deudos). En *Donde duerme el horror* (2010), de Adrián y Ramiro García Bogliano, el dolor por la muerte de su hijo lleva a uno de los protagonistas a pactar con el diablo para conseguir su regreso, en tanto que en *El cielo rojo* la muerte del abuelo de uno de los muchachos es parte del aprendizaje emocional de los personajes. La muerte de la abuela de Delia y la experiencia del duelo por parte de Gabo y de su nieta son los motores de la segunda parte de *A ojos cerrados*. El duelo es finalmente el tema central de *Espejismo, Nina y Laura* (2015), de Alejo Crisóstomo, y *El sonido de las cosas* (2016), de Ariel Escalante, dedicados a cómo la partida de un ser querido marca la subjetividad.

4. Inventando la memoria

El autor del presente artículo reúne dos líneas de investigación por las que se ha interesado recientemente: una, respecto a la representación de la temporalidad en el cine; la otra, en cuanto a los rasgos de la Costa Rica que aparece en los filmes costarricenses. Hay que subrayar que este texto ofrece solamente intuiciones y conclusiones preliminares, las cuales serán más desarrolladas en futuros artículos. El artículo presenta, sin embargo, cómo el cruce de ambos espacios de reflexión revela que una parte importante de los largometrajes costarricenses proponen al espectador una relación particular con la temporalidad, principalmente con el pasado, la cual se expresa tanto a través del lenguaje cinematográfico, como de las historias en los que se ven envueltos los personajes.

En algunos casos, la reflexión propuesta concierne al ámbito individual: *Espejismo*, *Nina y Laura*, *El sonido de las cosas*. En otros, por el contrario, es posible una lectura que se extiende a la colectividad y a la construcción de la nación: el cambio en los valores que viene con el ingreso en la economía transnacional en *A ojos cerrados* o la mal llevada modernidad en *El regreso*, el encuentro entre el “tico” y el primer mundo en *Italia 90: la película* y *Maikol Yordan de viaje perdido*, o el recuerdo (o la revisión) de tiempos heroicos en *El último comandante* y *El compromiso*.

En filmes como *Italia 90: la película*, *Maikol Yordan de viaje perdido*, y de alguna manera *A ojos cerrados* o *El regreso*, se trata de elaboraciones discursivas que brindan continuidad a una construcción idealista del pasado costarricense. Al respecto, hay que llamar la atención sobre el éxito comercial y de público de estos cuatro largometrajes y en particular del que es, a todas luces, el más conservador: *Maikol Yordan de viaje perdido*. Este dato invita a la reflexión, pues las narraciones cinematográficas educan a los espectadores respecto a sus raíces y las de sus congéneres y vecinos, y participan en la construcción o el fortalecimiento de los imaginarios sociales, apoyando u oponiéndose a discursos hegemónicos o contrahegemónicos, haciendo finalmente política.

El repaso incluyó un filme como *La región perdida*, el cual, a través de la *mise en abyme*, la amalgama entre el cine documental y de ficción, así como de diferentes géneros, formula una re-escritura de la historia costarricense. Con la representación del tiempo, algunas películas como *La región perdida*, *El compromiso* o *Espejismo*, proponen además un cuestionamiento del estatus de la realidad, es decir, qué es lo real y qué es lo imaginario (o irreal, o ficcional), al interior de relatos que uno presume de ficción.

La investigación que se emprende, de la que este artículo presenta los primeros resultados con este inventario de filmes y del rol que el tiempo juega en los mismos, se interesa por la relación que los relatos proponen al espectador: cómo es representado el ayer —es decir a través de cuáles procedimientos filmicos—, así como por el rol que la temporalidad juega en el desarrollo del argumento. Los largometrajes analizados materializan discursos que son presumiblemente los que prefieren los responsables de la enunciación (productores, directores y guionistas) y constituyen, por la relación dialéctica que establecen con el público que los recibe y consume, una huella de la memoria que atesoran los costarricenses, así como de las complejas relaciones que establecen con su pasado.

Filmografía

- A ojos cerrados*. Dir. Hernán Jiménez. Producción Hernán Jiménez. 2010. DVD.
Donde duerme el horror. Dir. Adrián y Ramiro García Bogliano. Producción Óscar Castillo y Max Valverde Soto. 2010. DVD.
El cielo rojo. Dir. Miguel Gómez. Producción Andrea Truque y Charlie. 2008. DVD.
Espejismo. Dir. José Miguel González. Producción José Miguel González. 2014. DVD.
Tres Marias. Dir. Francisco González. Producción Lorena Bueso, Ángel Cano y Francisco González. 2010. DVD.

- El cielo rojo 2*. Dir. Miguel Gómez. 2015. DVD.
- El sonido de las cosas*. Dir. Ariel Escalante. Producción Mariana Murillo. 2016. DVD.
- El último comandante*. Dir. Isabel Martínez y Vicente Ferraz. Producción Isabel Martínez. 2010. DVD.
- El compromiso*. Dir. Óscar Castillo. Producción Ana y Óscar Castillo. 2011. DVD.
- El regreso*. Dir. Hernán Jiménez. Producción Manuel Granda y otros. 2011. DVD.
- Italia 90: la película*. Dir. Miguel Gómez. 2014. DVD.
- La región perdida*. Dir. Andrés Heidenreich. Producción Tobías Ovares. 2009. DVD.
- Maikol Jordan de viaje perdido*. Dir. Miguel Gómez. Producción: Mario Chacón, Erik Hernández, Daniel Moreno y Edgar Murillo. 2014. DVD.
- Mujeres apasionadas*. Dir. Maureen Jiménez. Producción Óscar Castillo. 2003.
- Muñecas rusas*. Dir. Jurgen Ureña. Producción Alejo Crisóstomo y Jurgen Ureña. 2014. DVD.
- Nina y Laura*. Dir. Alejo Crisóstomo. Producción Alejo Crisóstomo y Kattia González. 2015. DVD.
- Princesas rojas*. Dir. Laura Astorga. Producción Laura Astorga, Marcela Esquivel, Amaya Izquierdo, Aldrina Valenzuela. 2013. DVD.

Obras citadas

- Cortés, Carlos. "La invención de un país imaginario". *Identidad, invención y mito*. Ed. Marianela Camacho. San José: Editorial Costa Rica, 2015, 175-202. Impreso.
- Cortés, María Lourdes. *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*. San José: Uruk, 2016. Impreso.
- Cuevas, Rafael. "Identidad y cultura en Costa Rica a principios del siglo XXI". *Costa Rica en los inicios del siglo XXI*. Coord. Adalberto Santana. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM, 2008, 109-122. Impreso.
- Díaz-Arias, David. *La construcción de la nación: teoría e historia*. San José: Editorial UCR, 2004. Impreso.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.