
Repensar el sujeto femenino: transformación social en el cine de Esteban Ramírez

Rethinking the Female Subject: Social Transformation in Esteban Ramírez's Cinematic Representations

HÓLMFRÍÐUR GARÐARSDÓTTIR

University of Iceland
holmfr@hi.is

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar las representaciones sociales de la subjetividad femenina a través de tres largometrajes del cineasta costarricense Esteban Ramírez: *Caribe* (2004), *Gestación* (2009) y *Presos* (2015). En cada película, desde temáticas y contextos diferentes, se pone en escena las condiciones sociales que deben afrontar los jóvenes, en particular las mujeres jóvenes costarricenses del presente. El común denominador es presentar a un sujeto femenino activo que, desde su cotidianeidad, lucha por la transformación de sus condiciones de vida, haciendo que cada historia opere como una intervención política, fundamentalmente feminista, sobre la realidad, en la que el cineasta se erige como un intelectual cuya misión es transfigurar la realidad contemporánea costarricense.

Palabras clave: cine, Esteban Ramírez, Costa Rica, subjetividad, transfiguración social

Abstract: The objective of this study is to analyze social representations of female subjectivity that traverse Esteban Ramírez's most acclaimed films: *Caribe* (2004) *Gestación* (2009) *Presos* (2015). In each of the films, despite differences in subject matter and background, Ramírez stages the social conditions that young people, and in particular young Costa Rican women, must confront in the present. The common denominator is the presentation of a female subject who, in her daily life, struggles to transform her circumstances, turning the story into a political intervention that is fundamentally feminist in its effects, a story in which the filmmaker emerges as an intellectual whose mission is to influence contemporary Costa Rican reality.

Keywords: Cinema, Esteban Ramírez, Costa Rica, Subjectivity, Social Transformations

Recibido: octubre de 2022; **aceptado:** noviembre de 2022.

Cómo citar: Garðarsdóttir, Hólmfríður. "Repensar el sujeto femenino: transformación social en el cine de Esteban Ramírez". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 44 (2022): 172-189. Web.

Una película debe tener algo de riesgo
para llevar a la gente a las salas de cine.

Esteban Ramírez

Dentro de las manifestaciones culturales que con mayor claridad testimonian las realidades sociales de las mujeres en Latinoamérica en la actualidad, se encuentran las producciones cinematográficas de jóvenes cineastas como el costarricense Esteban Ramírez.¹ Sus tres largometrajes, *Caribe* (2004), *Gestación* (2009) y *Presos* (2015), se prestan al análisis de temas como la denuncia, el compromiso y el enfoque realista del cine centroamericano, a la vez que desmantelan el debate acerca del medioambiente, la influencia cultural de la religión, las relaciones de poder y las condiciones sociales, culturales y económicas de sus protagonistas. Además, y de interés particular para el presente artículo, su cine se presta al estudio de la subjetividad femenina y los papeles que otorga Ramírez a sus protagonistas femeninos en contextos sociales y culturales particulares al comienzo del siglo XXI.² Cada historia opera como una intervención política sobre la realidad, en la que el cineasta se erige como un intelectual cuya misión parece no sólo reflejar sino sugerir una transformación de la realidad contemporánea. Debido a los éxitos de su filmografía Ramírez se ha convertido en una de las figuras relevantes del surgimiento del cine costarricense en los últimos tiempos ya que sus largometrajes mencionados, por cierto, todos premiados, han logrado un impacto tanto a nivel nacional como internacional.³

La narrativa visual de Ramírez dialoga con la observación de Deborah Shaw al señalar que las audiencias nacionales latinoamericanas aprecian estar confrontadas con versiones cinematográficas de sus propias “realidades” personalizadas a través de una exploración de las inquietudes “universales” (Shaw 2).⁴ En cuanto a las tres películas de Ramírez, las realidades personalizadas que introduce giran en torno a protagonistas jóvenes, mujeres, y sus inquietudes universales tienen que ver con sus lugares en el tejido social, tanto como dentro de

¹ Graduado de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva de la Universidad de Costa Rica, Ramírez realizó varios documentales y cortometrajes de ficción, entre los cuales destacan “Rehabilitación concluida” y “Once Rosas”, seleccionada para los festivales internacionales de cine de Moscú, São Paulo, Huesca, La Habana, Lima, Viña del Mar, Los Ángeles y Cartagena, entre varios otros.

² Las últimas películas de Ramírez, *La boda de Tigre* (2019) y *Ámbar* (2020), serán tema de investigación en otro momento.

³ Tiene relevancia introducir también a los cineastas costarricenses Hernán Jiménez, con *A ojos cerrados* (2010), *El regreso* (2011), *Viaje* (2015), *Entonces nosotros* (2016) y *Elsewhere* (2018), Hilda Hidalgo, con *Del amor y otros demonios* (2009) y *Violeta al fin* (2017), Javier Solís con *Sombras nada más* (2011), Jürgen Ureña, con *Abrázame como antes* (2016), Ignacio Sánchez, con *Buscando a Marcos Ramírez* (2017), Alexandra Latishev Salazar, con *Medea* (2017), Álvaro Torres, con *Nosotros las piedras* (2018), así como Iván Porras, con *El baile de la gacela* (2018), Sofía Quirós con *Ceniza negra* y Antonella Sudasassi con *El despertar de las hormigas* (2020) solo para nombrar algunos.

⁴ Para más información véase también las formulaciones de María Lourdes Cortés en *El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica* (2002) y *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica* (2005).

la idiosincrasia cultural costarricense.⁵ Ramírez por tanto hace que sus películas giren en torno a la ficcionalización de la sociedad atendiendo en particular a la población joven y haciendo eco de que son principalmente los jóvenes quienes van al cine. De tal manera, entendemos el denominador común de las tres películas por ser la representación de una realidad determinada protagonizada por sujetos femeninos vulnerables creciendo en medio de cierta precariedad e inseguridad (véase Burton xi). Por medio de estas, se consigue que el espectador se vuelva testigo del estado actual de sus entornos sociales que reflejan las realidades culturales de las que provienen. Simultáneamente, se vuelve testigo de su progresiva madurez y perseverancia en la medida que van conquistando nuevos derechos y territorios, tanto en el ámbito social como en el personal. En los próximos párrafos, será argumentado que por medio de su cine Ramírez participa en la desmitificación de las estructuras de poder tradicionales, la deconstrucción de las “verdades” predominantes, y promueve reformulaciones alternativas a los entendimientos de carácter social. En términos más concretos, y en concordancia con la definición del feminismo que propuso María Isabel Cabrera Bosch, nos preguntamos cómo Ramírez promueve los intentos de sus protagonistas de conquistar un destino propio –que les suponga la adquisición de algunos de los derechos anteriormente reservados a los hombres– que luego les permita participar en las tareas comunitarias sin excepciones (véase Bosch Cabrera 30).

Subjetividad femenina y el reformular de la sociedad⁶

Por tanto, el objetivo central de este estudio es analizar las representaciones sociales de la subjetividad femenina a través de las películas *Caribe* (2004), *Gestión* (2009) y *Presos* (2015), ya que, en cada una de ellas, aunque desde temáticas y contextos diferentes, se pone en escena, de un modo particular, tanto las condiciones sociales costarricenses como personales de las protagonistas. Desde la presentación de la cotidianidad, los largometrajes de Ramírez dan a conocer realidades que deben afrontar los jóvenes, en particular las mujeres jóvenes, en tiempos de transformación social y cambios culturales significativos.⁷ El espectador se vuelve testigo del “hacerse mujer”, en el sentido de Simone de Beauvoir,⁸ de estas protagonistas y de su “perseverancia y determinación”,

⁵ La crítica suele ver al personaje Vicente como el protagonista central de *Caribe* (2004). Sin embargo, el análisis aquí presentado parte del componente melodramático de la película y, por ende, aparece otro protagonista.

⁶ Temática en parte tratada por la autora en: “Creando subjetividades a través del arte cinematográfico. Historias sobre transformación personal en el cine centroamericano de los últimos años” (2015), “El cine centroamericano y la feminización de la vulnerabilidad” (2015) y “Subjectivities in the Making: Tales of Transformation in Recent Central American Cinema” (2014).

⁷ Para más información véanse los siguientes informes: *Adolescencia en Costa Rica. Análisis, reflexiones y recomendaciones para la acción* (2013), *Perspectivas juveniles en Costa Rica* (2008) y *Balance de la Institucionalidad de Juventud en Costa Rica* (2003).

⁸ Simone de Beauvoir, en su *El segundo sexo*, explica que “No se nace mujer: se llega a serlo” (371).

como lo observa la cineasta Ishtar Yasin Gutiérrez al discutir el cine contemporáneo centroamericano.⁹

Al acercarse a tal temática y a modo de acercamiento teórico, numerosos estudiosos, de manera convincente, han refutado concebir al sujeto fuera de su contexto social y cultural. En esta línea de pensamiento se encuentra la teorización de Lev Vygotsky acerca de la construcción del sujeto y su desarrollo psicológico. Vygotsky identifica lo que llama la ley de doble formación, haciendo referencia a que toda función aparece dos veces: primero, a nivel social, y más tarde a nivel individual.¹⁰ Su perspectiva histórico-cultural da cuenta del sujeto, que inmerso en las dinámicas sociales genera significados a los referentes de la realidad en la interacción cotidiana con los otros sujetos. El sujeto entonces interactúa mutuamente con sus pares en relaciones de significación, y es a partir de estas relaciones que el sujeto se vuelve la reconstrucción de una historia y cultura particular (véase Rivière, *El sujeto* 96).

Como consecuencia, y al hablar de subjetividad juvenil, según los planteamientos de Robyn McCallum, la identidad se moldea según discursos predominantemente sociales, prácticas e ideologías que combinadas tienen como producto final la cultura en la que reside el individuo (véase McCallum 19- 23). La autora explica además como los preceptos de la identidad personal y la individualidad se forman a través de un diálogo de tipo social, lingüístico e interactivo, enfatizando que:

[...] en tanto que este diálogo está ocurriendo, la adolescencia moderna –aquella época de transición entre la infancia y la edad adulta– se considera generalmente como un periodo durante el cual las nociones de individualidad atraviesan una transformación rápida y radical. (3)

La identidad, señala, está conformada por discursos sociales predominantes, prácticas e ideologías que constituyen la cultura que habitan los individuos: “Los conceptos de la identidad personal y la individualidad se forman en diálogo con la sociedad, con el lenguaje, y con otras personas” (Rocha y Seminet 17). Asimismo, Antonio Montobbio enfatiza la reciprocidad de tales formaciones, ya que resulta indispensable entender al individuo como elemento fundamental en la formación de las sociedades. Además, las identidades colectivas funcionan como herramientas adhesivas que consolidan los miembros de un grupo que comparten una serie de valores, creencias, experiencias comunes, idioma, ciudadanía y comunidad política (véase Montobbio 132).¹¹ A los individuos dentro

⁹ Entrevista con Ishtar Yasin Gutiérrez, directora de la película *El Camino* (2007), material “extra” de la película.

¹⁰ Véase Lev Vygotsky en <https://britannica.com/biography/L-S-Vygotsky#ref1035554>.

¹¹ Véase, además: Ángel Castiñeira, en “Naciones imaginadas: Identidad personal, identidad nacional y lugar de memoria” donde observa que: “[...] el individuo, en interacción con los demás va forjando un ideal del yo a partir de la apropiación [...] de cualidades o atributos obtenidos de la diversidad de modelos que los diferentes grupos de su sociedad ofrecen” (42). Más adelante añade: “[...] un relato que vamos construyendo, desplegando, revisando y transformando a partir de los diversos procesos de identificación y desidentificación vividos, que vamos conectando con los relatos de nuestro contexto sociocultural” (47).

de una entidad social se les requiere, así pues, aceptar ciertas normas, ideologías, sentido de autoridad, patrón de conducta y rituales. El sujeto como ente social e individual, no obstante, goza de la libertad de abstenerse de participar o rechazar las reglas predeterminadas, exponiéndose de esta manera a ser condenado y/o excluido –entendido en concordancia con Pérez Sáinz y Salas– a la hora de explicar que se trata de: “[...] procesos de desempoderamiento extremo que, si no son neutralizados por el acceso a la ciudadanía social, desembocan en situaciones de no participación de dinámicas básicas de pertenencia en la sociedad” (11-12).¹² De tal manera, la identidad social se entiende como “[...] el producto de la interacción de distintos componentes identitarios que se articulan parcialmente para insertarse en determinado espacio sociopersonal y dan sustento a la expresión de comportamientos y relaciones” (Krauskopf 419). Al cine de Ramírez, particularmente las películas *Gestación* y *Presos*, por consiguiente, se le entiende como herramienta para dibujar los ritos de paso de sus protagonistas jóvenes como “un aspecto central de la adolescencia” durante el cual se interroga sobre las relaciones hegemónicas de orden cultural y social, como sujeto social y marginal femenino (McCallum 54).¹³

Debido al hecho de que las películas de Ramírez están protagonizadas por personajes femeninos, mujeres jóvenes, en proceso de la construcción de su subjetividad y agencia, dentro de una sociedad conservadora y bastante evangelizada como resulta ser la costarricense, entra como temática central el hecho de hacerse mujer, ya que según las formulaciones de Georganne Scheiner, la adolescencia resulta ser “a difficult time for anyone, but especially for girls” (1). Para ellas, crecer como sujeto marginalizado dentro de una estructura social de discriminación requiere una rebelión, abierta o encubierta. Su “yo” es político y reconocer el espacio que demanda para luego ocuparlo requiere una reevaluación de los supuestos tradicionales y de la estructura social, resguardando así la teorización de Michel Foucault al enfatizar que todas las interacciones sociales reflejan una implacable negación del poder (véase Foucault, “Power and Strategies” 134-136).

No obstante, y como será discutido, las películas analizadas no resultan ser explícitamente concertadas con el autodescubrimiento de las jóvenes, sino más bien con su crecimiento social e intelectual, maduración y comprensión, para implícitamente entallar los conceptos de individualidad, identidad y agencia. Destaca la concordancia con la teorización de Montobbio acerca del individuo como producto social que a la vez da forma a la sociedad y cuando enfatiza que las identidades colectivas funcionan como construcciones adhesivas que mantienen unidos a los miembros de un grupo que –como habíamos dicho–

¹² Véase también la explicación de Pierson al advertir que: “La exclusión social es un término disputado, para la cual no existe una definición única y aprobada. Se originó en Francia en la década de los setenta para describir la condición de ciertos grupos al margen de la sociedad que fueron cortados tanto de fuentes regulares de empleo y las redes de seguridad de los ingresos del Estado del bienestar” (4).

¹³ Tema además discutido por Rocha y Seminet al definir como “central feature of adolescence” el “rite of passage” (10).

comparten valores, creencias, experiencias comunales, ciudadanía, lenguaje y comunidad política.

Debido a lo anterior y *a priori* del análisis de los tres largometrajes de Ramírez, resultan relevantes las formulaciones de Inger-Anne Softing al definir lo que identifica como un sujeto distópico, al estudiar la exposición de protagonistas femeninos *jóvenes al comienzo del siglo XXI*, ya que tal sujeto, a menudo, cuestiona los sistemas sociales y políticas existentes, se concibe atrapado y siente que algo está terriblemente mal con la sociedad en la que vive (véase Softing 704-713). De tal manera, Softing parece estar de acuerdo con Judith Butler cuando ésta cuestiona si será posible describir el umbral de vulnerabilidad que precede a cualquiera de los sentidos de individuación. Butler, siguiendo una *línea foucaultiana*, revela que el sujeto está producido por normas y por el *discurso*, ya que la autoridad narrativa no exige una escena determinada desde su verosimilitud por sus propias razones. Un sujeto, según Butler, no está formado de una vez por todas, sino de un modo continuo o repetitivo. Está siendo formado mientras se forma aquí y ahora. Un sujeto no llega al mundo al margen de un grupo de normas que están ahí esperándole, orquestando su género, raza y estatus social y/o cultural (véase Butler, *Los sentidos* 16).¹⁴ La formación del “yo” resulta, por lo tanto, ser un proceso recíproco, continuo, sin par, ya que, en ningún momento, lugar, ni situación resulta comparable.

Orquestando una Costa Rica modificada

I

Acercándonos ahora al análisis del cine de Esteban Ramírez, su primer largometraje *Caribe* del 2004,¹⁵ proyecta una historia aparentemente personal de Abigaíl (Cuca Escribano), quien vive cómodamente en una plantación de banana, dentro de paisajes naturales idílicos de Puerto Viejo, en el Caribe costarricense, con su esposo extranjero, el biólogo Vicente Vallejo (Jorge Perugorria), quien está por hacer real su sueño de vivir junto al mar y cultivar la tierra. De repente se interrumpe el equilibrio cotidiano con la llegada sorpresiva de Irene (Maya Zapata), una media hermana de Abigaíl, hasta entonces desconocida, con la noticia del fallecimiento de la madre.

¹⁴ Véase además la observación de Butler, en *Gender trouble* (1990), donde advierte que el sujeto femenino no se puede considerar una noción estable (ix).

¹⁵ La película alcanzó un lugar prominente e histórico en el cine costarricense, al obtener ocho premios internacionales y éxito en la taquilla. Además, logró ser la primera película costarricense aceptada por la Academia de Hollywood para competir por Costa Rica para una nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera, y convirtió a Ramírez en el único centroamericano hasta la fecha en ganar un premio a Mejor Director en un Festival Latinoamericano (Trieste, Italia). Para más información véase también Bolaños Esquivel, Bernardo, y Guillermo González Campos, “Literatura y cine: procesos de reestructura y transformaciones discursivas en la película *Caribe*” (2005).

A medida que el desequilibrio se apodera de la esfera privada, la esfera pública se encuentra afectada por una compañía estadounidense de petróleo que propone trasladar sus operaciones a la zona, con las controversias ambientales que esto pueda conllevar. Tanto la comunidad como los individuos involucrados tienen que replantearse sus prioridades y redefinir sus valores. La situación económica de los Vallejo se complica y el conflicto se desencadena cuando su único cliente, una compañía bananera multinacional, decide cancelar su contrato debido a cambios en el mercado. Poco a poco se van intercalando varias narraciones, entrelazadas entre la esfera privada y la pública, donde el paraíso tropical se vuelve la escena de traiciones tanto personales como económicas y políticas.

La película *Caribe* se vuelve un artefacto que María Lourdes Cortés considera “una película ambiciosa, con actores extranjeros y una trama que mezcla amor y problemas ecológicos, en medio de un paisaje que pareciera el protagonista” (Cortés, “El inesperado auge” 88). Por medio de su narración, Ramírez juega, en parte, con los “clichés” del trópico caribeño, es decir, la belleza natural exótica, la sensualidad seductiva y la pasión exagerada, pero a la vez proyecta el pudor étnico, la desconfianza y el rencor genérico.¹⁶ Yuxtapone el centro de toma de decisiones versus la periferia, el espacio rural versus urbano, la capital San José frente a la costa Atlántica.

Dentro de este entramado narrativo, se hace presente la figura de Jackson (Roberto McLean), un enigmático pescador mulato de la zona, vecino de los Vallejo, que se vuelve de cierta manera símbolo y conciencia –representante de la sabiduría local–.¹⁷ Este personaje funciona como un contrapunto, en la medida en que nos ofrece la visión del poblador originario, quien con su mirada desconfiada y crítica (min.11:25) le permite a Ramírez cuestionar la integridad de los protagonistas e ir llevando al espectador a conocer la complejidad del mundo caribeño, exponiendo las confrontaciones múltiples: económicas, sociales y culturales.¹⁸

Al comienzo de la narración visual, las hermanas Abigaíl e Irene quedan al margen de tal narración. Sin embargo, a medida que se complica el triángulo amoroso pasional destructivo, llama la atención su protagonismo a la hora de conquistar espacios nuevos, ya que la media hermana joven, Irene, de manera consciente y estratégica avanza en su plan de independizarse. Por medio de tomas largas de miradas sospechosas y repetidos “close-ups” se transmite la urgencia de los múltiples conflictos. No obstante, el promotor del desequilibrio es la media hermana, la joven que viene de afuera y no tiene nada que perder y todo por ganar. Al enfocar el melodrama entrelazado, el espectador atestigua

¹⁶ Interesa, quizás, conocer que la película ha sido criticada por marginalizar al afro-costarricense (véase Solano Moraga) y “tropicalizar” conflictos actuales, como son el desarrollo sostenible, la globalización, la corrupción y la contaminación.

¹⁷ Revela Gabriel González Vega que a la vez representa una “corriente misteriosa, subterránea y bravía” (2).

¹⁸ Gabriel González Vega además observa que: “La película no se vuelve caricatura ni cae en la tentación de los extremismos. Las formas de violencia son las adecuadas; el erotismo, tan vehemente a veces, es el justificado. Los personajes aparecen de carne y hueso, y los dilemas morales que los consumen son vistos con gran rigor ético” (2).

como, de manera cuidadosa, calculada y callada, Irene se vuelve el eje central de la narración.¹⁹ Se apodera del escenario al cuestionar los fundamentos del aparente mundo utópico que encuentra en la zona. La repetición sirve para asegurar que el espectador reconozca el entorno y pueda identificarse con lo ocurrido. El director participa como interlocutor político al dismantelar problemas actuales y los prejuicios de una sociedad conservadora que, consciente e inconscientemente, resiste los cambios del porvenir de una nueva generación. De tal manera, forma parte de la modificación social mediante la exposición crítica de valores opuestos y su cuestionamiento de la idiosincrasia social y cultural. Dentro de este contexto, y próxima al melodrama, la película además explora el tema del encuentro y desencuentro amoroso:

[...] estamos frente a un drama apasionante sobre amores y desamores. Un docudrama que recrea parte de un conflicto decisivo para Costa Rica, que alteraría su desarrollo sostenible y la podrá convertir en objetivo político/militar. Sin olvidar que facilitaría la corrupción en gran escala la que en estos días la nación enfrenta con probidad. Su perspectiva ética cobra mayor trascendencia ahora que el país ha descubierto que sí puede combatir la corrupción. Y, además, un personaje, Jackson, que se pierde en la memoria colectiva; que observa, juzga y consuela, como el espectador al que el filme reta a repensar su papel y su futuro. (González Vega, s.p.)

Irene se acomoda en el lugar y conquista la amistad de su hermana. Simultáneamente, el espectador atestigua su creciente interés sensual por el cuñado. Y mientras una sociedad tradicional esperaría de ella desviar sus atenciones, ella sale al encuentro y vive unos momentos tormentosos pero felices de goce. Se entrega a la aventura, al romance, y el espectador percibe su “hacerse mujer”, su traslado del margen al centro, y su empoderamiento. Al morir Vicente “asesinado por encargo de los empresarios norteamericanos” (Cortés, “El nuevo cine” 7) ella descubre que está embarazada y mientras los espectadores no atestiguan las tensiones posibles entre las hermanas la película termina con una escena “wide-angle” en la playa, en un atardecer hermoso, revelando a las dos jugando con un niño, aparentemente felices. Su nuevo lugar conquistado adelanta la impresión de bienestar, seguridad y calma. De tal manera, la película puede ser considerada vehículo para promover una transformación, una representación de las tentativas transfiguraciones de la realidad contemporánea costarricense y de sus protagonistas mujeres al trasgredir límites y conquistar nuevos terrenos.

II

Aproximándonos a otros modelos de modificación, ahora dentro del entorno urbano y el sistema educacional, aparece la segunda película de Ramírez, *Gestación*, del 2009.²⁰ Aquí el director relata, según apareció en el periódico *Diario Las Américas*, “la búsqueda de la libertad” (párr. 1). El docudrama aho-

¹⁹ Harvey-Kattou, enfatiza los numerosos “subplots” (1) y habla del melodrama como “Vicente’s doomed love triangel” (“Performing” 2).

²⁰ *Gestación* fue reconocida en el exterior con 9 premios internacionales, incluyendo el de mejor director en el Festival Internacional de Cine de Bogotá. Además, logró ser la primera película centroamericana que HBO exhibiera para su señal norteamericana.

ra está claramente protagonizado por un personaje femenino, una chica joven, estudiante de un colegio secundario tradicional católico de monjas que queda embarazada durante su último año. Ramírez lleva al espectador a conocer un mundo personal, una esfera privada, a medida que la película dibuja el relato de Jessie Madrigal (Adriana Álvarez), una joven de 16 años, proveniente de Villa Esperanza en Pavas, un barrio obrero cerca de San José y de familia marginalizada marcada por un padre ausente y madre soltera. Por medio de una narrativa visual exquisita se evidencia una realidad personal de la protagonista joven. Su novio Teo Arrollo (Edgar Román), un joven inmaduro, también de 16 años, es hijo único que proviene de una familia más acomodada. La película inicia con una visita al *Mall* de San Pedro, lugar público frecuentado por la población joven. La comunicación entre la pareja se torna más frecuente e intensa para evidenciar espacios físicos que le resultan familiares al espectador local, tales como el Mercado Central y la Avenida Central en San José, la capital de Costa Rica. La intensidad de la situación se hace más urgente por medio de una filmación deliberada, ya que la cámara sigue a Jessie paso a paso para filmarla desde cerca y así crear una intimidad entre el espectador y la protagonista. Jessie se encuentra, desde la perspectiva de Beauvoir, en el proceso de hacerse mujer y comparte los detalles del romance intenso con su mejor amiga, calificándolo como amor real.²¹

Ramírez logra que la cámara enfaticé la seguridad en la que vive Jessie al comienzo de la película, exponiendo escenas tomadas dentro de su casa, la escuela y centros culturales. La interacción con sus amigos y colegas del colegio está vista desde cerca y por medio de pasos seguros hacia la cámara. Por medio de usos repetidos de “close-ups”, poco a poco el espectador percibe la agonía de los jóvenes cuando Jessie, tras sospechar de su estado físico y comprobar que está embarazada, se lo comunica a su pareja. Teo responde con rechazo y la urgencia de la situación hace que se separen. Reina la confusión y el conflicto entre sus clases sociales, dominado por las expectativas contradictorias de sus entornos. Jessie se encuentra en la misma situación que vivió su madre cuando era adolescente, y está dividida en medio de varias opciones. Paralelamente, la situación no tiene exclusivamente que ver con su entorno privado, ya que en el colegio le prohíben atender a clases con las demás muchachas desde el momento que su embarazo se hace evidente (min. 60: 01). Tanto Jessie como Teo se encuentran en un estado de incertidumbre, inseguridad y confusión. Su diálogo como niños ha terminado, pero como adultos todavía no se ha iniciado. La exclusión o el des-empoderamiento de los dos protagonistas de cierta manera está en aumento.

Jessie decide no darse por vencida y con el apoyo de su mejor amiga consigue que se respeten sus derechos para estudiar, por medio de la organización

²¹ Esta producción gira en torno a la historia de amor imposible entre dos adolescentes. Otros largometrajes costarricenses que se centran en presentar historias íntimas y personales de mujeres desde una perspectiva sociohistórica son *Agua fría de mar* (2009) de Paz Fábrega, *A ojos cerrados* (2010) de Hernán Jiménez y *Tres Marías* (2012) de Francisco González. Véase también *La Yuma* (2009) de Florence Jaugey.

de una huelga, una convocatoria a la prensa nacional y de un levantamiento popular. Su expulsión por razón de embarazo va a la Corte Suprema de Justicia, donde la cámara, otra vez con el uso de “close-ups”, enfatiza la sororidad entre las chicas y no menos entre madre e hija. El mensaje feminista, entendido según Bosch como el conquistar de nuevos espacios, se hace aún más evidente cuando observamos a la madre superiora del colegio sonreír a escondidas al conocer el veredicto (min. 60:23). Y para respetar la fórmula tradicional de un drama, la del orden, desorden y el orden reestablecido, y en concordancia con el tono optimista de la representación de estos eventos reales, el parto se da sin complicaciones, y al nacer su hijo Jessie alcanza un grado de madurez suficiente para tomar decisiones propias sobre su vida y la de su primigenio.²² Decide valerse por sí misma, rechazar el final del cuento feliz típico y del sujeto tradicional, negar la oferta de matrimonio y seguir adelante como madre soltera y mujer independiente.

La película presenta a un colectivo de adolescentes cuyas historias no sólo revelan eventos personales íntimos de sus vidas, sino además plantea preocupaciones más amplias que tienen que ver con la realidad social y cultural que las rodea.²³ El espectador da testimonio del entorno social que rodea a los protagonistas soportando marginalidad por su edad, exclusión por su género, clase y sus actos, además de la constante inseguridad frente a los valores predominantes de la comunidad que les envuelve. La película, por lo tanto, pone en tela de juicio los roles genéricos tradicionales y predominantes. Dentro de un marco feminista crítico, entendido como un instrumento político que tiene por objeto lograr derechos y conquistar nuevos terrenos para las mujeres, tanto en lo social y en lo personal, Ramírez indica un porvenir diferente. Hace que Jessie valide la observación de Simone de Beauvoir acerca de que “uno no nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir 371), porque se atreve a buscar, fuera de la gama de opciones tradicionales, un lugar propio. A la vez, se exploran los temas de la formación de la identidad, haciendo eco de la formulación teórica de McCallum, donde discute el impacto que juega el entorno social en su construcción. La película describe cómo el sentido de sí mismo, la identidad personal, se torna a través de una secuencia elaborada de tomas de decisiones en un factor determinante de distinguir el “yo” del uno frente a otros seres.²⁴

²² Interesante resulta observar que María Lourdes Cortés, considera a *Gestación* como “película más sencilla” que *Caribe* y versa sobre una historia típica: “[...] un chico de la clase media alta se enamora de chica pobre, hacen el amor, ella se embaraza y tiene problema en el colegio. [...] El joven padre, en un final feliz, se solidariza con la madre y se responsabilizará del bebé” (“El inesperado auge” 88).

²³ Otros largometrajes costarricenses que se centran en presentar historias íntimas y personales de mujeres desde una perspectiva sociohistórica son, por ejemplo: *Agua fría de mar* (2009), de Paz Fábrega, *A ojos cerrados* (2010), de Hernán Jiménez, y *Tres Marías* (2012), de Francisco González.

²⁴ Harvey-Kattou enfatiza el componente juvenil y el crecer dentro de un entorno específico, como San José en este caso, es decir el carácter de la película como un *bildungsroman* (véase “Intersections” 124 y 132).

Jessie, ni niña ni adulta, está por lo tanto en el proceso de construcción de su subjetividad. El sufrimiento, la alienación y el desplazamiento social y psicológico cultural forman parte de los retos que tiene que confrontar. Sus tareas difíciles remiten a las ya citadas observaciones de Scheiner al aclarar que la adolescencia “es un momento difícil para cualquier persona, pero especialmente para las niñas” (1). Sus confrontaciones son de carácter político ya que requiere una reevaluación de los supuestos tradicionales y estructuras sociales. Se les pide a las protagonistas, en concordancia con la teorización de Montobbio, estar de acuerdo, aceptar ciertas construcciones sociales y seguir ciertas pautas. Sin embargo, Jessie rechaza el modelo tradicional de la mujer pasiva que, según Ana María Fernández, se sustenta en una trilogía mítica: “el mito de la mujer igual a madre, el mito del amor romántico y el de la pasividad erótica de las mujeres” (21). Jessie pasa de ser una muchacha inmadura, vulnerable y quizás naïf a ser una mujer joven independiente, madre soltera, empleada en un museo y con su título. El espíritu de comunión femenino se introduce como una realidad “distópica” o anti-utópica, al ser expulsada del colegio a volverse casi utópica al ganar un juicio acerca de su derecho a la educación –aunque esté embarazada–.

La imagen de Jessie se presenta desde el punto de vista del que observa y de aquellas jóvenes compañeras del colegio que la apoyan en su lucha por ser aceptada. El uso de planos lentos y cercanos sirve para reflejar su mirar introspectivo. Como lo expone McCallum, a lo largo de la película Jessie está en un constante “diálogo con los discursos predominantes” a los que está sujeta. Su formación de identidad, tanto como es el caso de la media hermana en *Caribe* requiere independizarse, darse la vuelta y arriesgarse. *Gestación* (2009), por consiguiente, presenta un fallo generalizado de los modelos sociales tradicionales y prototípicos en tanto que presenta los dudosos primeros pasos de la protagonista en su proceso de reivindicarse, conquistar terrenos y encontrar un lugar para sí misma.

III

Finalmente, dentro del marco de modificaciones sociales y genéricas costarricenses, aparece la tercera película de Esteban Ramírez *Presos* del 2015,²⁵ ganadora también de varios premios.²⁶ El largometraje está protagonizado por un sujeto femenino, Victoria (Natalia Arias), una joven de 19 años. Como las demás protagonistas de Ramírez, Victoria vive con su familia en condiciones humildes, aunque su noviazgo con un joven perteneciente a la clase media se percibe como su alternativa para alcanzar una vida mejor; podría servir como su

²⁵ La película fue filmada en locaciones naturales de San José y en el Centro Penitenciario de San Rafael de Alajuela. Ramírez dice haberse inspirado en el documental *Los presos*, filmado por su padre Víctor Ramírez en 1973, en la antigua Penitenciaría Central, donde hoy se encuentra el Museo de los Niños.

²⁶ *Presos* fue seleccionada para tomar parte en el Festival de Cinema Latinoamericano en Trieste, Italia, 2015. Entre los premios ganados se encuentran: Ibermedia 2013, Proartes 2014 y “Primer Corte”, Ventana Sur 2014. Además, ha sido la primera película centroamericana que HBO exhibiera para su señal norteamericana.

instrumento para asegurar su ascenso o movilidad social tan bien aceptada para las mujeres. La trama central se centra en que Victoria lucha por una oportunidad laboral sin haber completado sus estudios. Afortunadamente, J.J. (Alejandro Aguilar), un colombiano propietario de una empresa de seguridad, la apoya y la contrata como su asistente, mientras ella termina el bachillerato. Resulta luego ser por este trabajo que la envían a hacer un mandado a una cárcel donde conoce al joven preso Jason (Leynar Gómez), un bailarín que está encerrado por robo.

A escondidas comienza a visitarlo al centro correccional y establece una relación amorosa con él. Por medio de “close-ups” y tomas de ángulos estrechos, se revela cómo el amor florece y se alimenta a través de llamadas telefónicas entre el encarcelado y la joven que busca su lugar en la vida. Esta compleja situación se vuelve una metáfora de encierros, de ataduras e hipocresías sociales comunes. Victoria, agobiada por la presión familiar y las depresiones que sufre su mamá, está atada a un noviazgo que no quiere. Gradualmente se intensifica su relación con Jason y el espectador atestigua sus turbulencias internas, sus diálogos con los discursos dominantes y la urgencia del drama familiar. Asimismo, percibe su falta de ejemplos a seguir y modelos sociales apropiados para su contexto. Las múltiples turbulencias, tanto las sentimentales como las correspondidas a la idiosincrasia cultural, promueven su sentido de no pertenecer, de no tener ejemplos a seguir y demandan que evalúe su urgencia para determinar por su propia cuenta qué hacer y cómo actuar. Su evaluación hace que decida terminar su noviazgo de cinco años a cambio de tener una experiencia distinta a la rutina en su vida, entrando en el oscuro y peligroso ambiente carcelario. La narración visual refleja la observación de Ramírez al explicar que:

Hay muchos prejuicios alrededor de los presos. La gente piensa que deberían encerrarlos en un basurero sin atención mínima. Pero es sano un retrato de lo que sucede dentro de una cárcel, del hacinamiento en el que están. Mi idea era mostrar el lado vulnerable y no agresivo de los internos, su lado familiar, las visitas, los dramas que enfrentan. (“Presos”, una metáfora” s.p.)

Será por el poder manipulador de Jason –aparentemente encantador– que Victoria casi termina haciéndose traficante de drogas y contrabandista. Después de varias visitas y mandados inocentes y un compromiso cada vez más urgente, Victoria acepta cumplir un último encargo aun a sabiendas de que es comprometedor para su seguridad, inocencia y quizás, libertad. Se junta a la fila de familiares esperando que abran las puertas para las visitas del día y, una vez más, Ramírez aprovecha la técnica filmica, el uso de cámara lenta, ángulo estrecho, íntimo, para asegurar que el espectador perciba y sienta la agonía de Victoria. Entre un debate interno sobre el valor del amor, el costo del reconocimiento y el sueño de conquistar un territorio nuevo con base en sus propios esfuerzos y protagonismo, Victoria descubre una realidad más allá de sus convicciones sociales, lo que la hará recapacitar sobre su futuro y sentido de la libertad con respecto a sus padres, su novio y consigo misma.

Frente a la cámara, toma lenta, su cara enfocada; decide que no, se da la vuelta y su fortaleza e independencia se confirman. Al igual que en las otras dos

películas las protagonistas mujeres en un momento determinado deciden que no, que así no puede ser, que ellas tienen que valerse por sí mismas y, como ha confirmado Ramírez en la entrevista con el periódico *El Tiempo*: “‘Presos’, es una metáfora de las ataduras sociales” (s.p.). Tienen el reto que implica la formación de su subjetividad y su lugar en la sociedad. Sus intentos de apropiarse y asimilar los discursos sociales que se les presentan a su vez en una secuencia intensa de la toma de decisiones ya que no tienen modelos femeninos apropiados a seguir. Por medio de *Presos* el director hace hincapié en que “la experiencia traumática de la negociación [social y cultural] constante”, como observaba Montobbio, forma parte del proceso de transformación de las protagonistas, que se presentan con una multiplicidad de voces sociales y discursos socio-ideológicos y una amplia gama de “prácticas discursivas” –como Foucault lo pondría–.

La marginalización espacial y social de Victoria, al igual que la urgencia de su vulnerabilidad se intensifica cada vez que la cámara se aleja. Un ángulo triple e inmóvil sirve para establecer una atmósfera de eternidad que acentúa el sentido de abandono y despojo. Su incertidumbre se hace evidente por vagar en las márgenes del marco fílmico, mientras que un primer plano resalta la madurez y concentración. La película hace uso de desplazamientos de cámara lentos con narrativa estilo documental, entrelazando de esta forma la ficción y el realismo, la narrativa poética y los enfoques realistas que crean el mundo en el que el espectador acompaña a Victoria en su vuelta de la cárcel a la ciudad. Usando tomas largas, repetidos silencios y una cinematografía que inquieta por su uso del color, *Presos* teje un relato que refleja la realidad vivida por muchos jóvenes que se ven forzados a enfrentarse a condiciones conflictivas que van en contra de lo esperado y aceptado.

La autoridad ejercida tanto de su esfera privada como pública se asume patriarcal y, por ser todavía uno de los pocos estados confesionales del mundo, la idiosincrasia nacional tiene su trasfondo católico y evangelista. Observamos a Victoria mirando fijamente hacia la puerta para entrar a la cárcel y su contemplar pensativo. Presta atención a las otras mujeres, varias acompañadas de sus hijos que se forman en la fila. Le nace la inquietud sobre su futuro dada la situación de exclusión social múltiple que de repente descubre, por joven, por mujer, y por el encontrarse en la intersección entre la pobreza y discriminación social y cultural por el abandono de su familia por romper su compromiso con el novio.²⁷

A simple vista, la película presenta a Victoria pasar de ser una joven sumisa, insegura y en situación precaria, a marcar su espacio más autónomo. Pero lo logra después de medir sus opciones dentro de los múltiples discursos, sociales y culturales. Se separa de las expectativas de los demás, principalmente de sus familiares que ven en su ser mujer la carta oportuna para la movilización social y para lograr así un nivel de vida mejor. Ella, sin embargo, decide que el precio implicaría que no sería tan libre como pensaba, una forma de encarcelamiento, y da la vuelta. Por medio de un “close-up”, la cámara la muestra mirando fija-

²⁷ Cómo hemos revelado: “la exclusión social es un proceso que priva a los individuos, las familias y/o los grupos de los recursos necesarios para participar en las actividades sociales, económicas y políticas” (Escorel et al. 2).

mente hacia un camino posible, hacia un territorio desconocido, amenazante pero atractivo, un espacio al alcance, pero a base de sus propias habilidades. Su aliad (su jefe) la observa desde lejos y el espectador comparte la confianza que le tiene. Sin duda Victoria logrará su meta.

Los modelos tradicionales y prototípicos no la atraen y el espectador, aquí como en las otras películas de Ramírez, se hace testigo del proceso que implica para una mujer joven reivindicarse y encontrar un lugar propio al conquistar un terreno nuevo. El papel que juegan las jerarquías de poder aparentemente incuestionables incluye un modelo ya contestado, es decir, hombres por encima de las mujeres, mayores sobre menores y solo un pequeño espacio mínimo se reserva a progresos mínimos hacia una autonomía limitada o indicios de empoderamiento. Su mirada se vuelve ausente, marcada por un anhelo nostálgico y parece imaginar un lugar alejado, heterotópico y mejor, quizás, en concordancia con el “Atlantis” que presenta Tomás Moro en su *Utopía* (1516) y que a lo largo de los siglos ha sido entendido como un lugar idílico, pero, a la vez, un lugar no alcanzable, una *eutopia*, espacio halagüeño (véase Softing 711).

Observaciones finales

Las tres películas aquí estudiadas, *Caribe* (2004), *Gestación* (2009) y *Presos* (2015), del cineasta costarricense Esteban Ramírez, son narraciones visuales, de atenuaciones lentas, planos cercanos y escenas panorámicas, que crean nuevas significaciones a través de las imágenes. Las protagonistas, Irene, Jessie y Victoria son presentadas como figuras que trascienden sus limitaciones y se hacen responsables de su propio bienestar. De esta manera, sirven para recordar el papel a nivel individual en la construcción de su subjetividad propia y en el impacto de este en la comunidad a la que pertenece. Optan por retar los roles tradicionales, se oponen a las convenciones y logran fundir los preceptos antiguos y modernos en un nuevo espacio que les permita vivir plenamente sus nuevas identidades y sus sentidos liberados de autonomía. Negocian su lugar como mujeres jóvenes dentro de la esfera pública, al mismo tiempo que buscan febrilmente un sentido de sí mismas. Ramírez introduce una revisión de la historia reciente, ya que sus protagonistas mujeres se convierten en canales de expresión de la identidad de una nueva generación de mujeres jóvenes “rompiendo el silencio” (253), como considera Durón, relevante para el cine centroamericano del nuevo milenio.²⁸ Promueven significados alternativos y representan sujetos sociales en proceso de hacer frente a las convenciones culturales de una so-

²⁸ Según revela María Lourdes Cortés en su artículo “Centroamérica: Imágenes y Mujeres”, es a partir de los años ochenta, y especialmente en los años noventa que “surge una generación de mujeres interesadas en el cine” (6). En el caso de Costa Rica aparece Patricia Howell que “estudia en London International Film School, Mercedes Ramírez en Berlín, Maureen Jiménez en la Escuela Louis Lumière de París, Alexandra Pérez den la Universidad de Boston, Ishtar Yasin en el Instituto de Arte de Moscú y Gabriela Hernández e Hilda Hidalgo en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba. [...] Las mujeres, cuyo espacio de expresión estaban restringido, darán voz a la mujer misma, pero desde la voz y la escritura cinematográfica propia de la mujer” (6).

ciudad donde se espera de la mujer seguir patrones ya establecidos. El sentido de subjetividad de estas jóvenes se percibe como el resultado de una rebelión en contra de los preceptos sociales, cuyo efecto tendrá repercusiones más allá de su núcleo inmediato. Estas representaciones visuales plantean una relación particular entre el sujeto y la colectividad en la cual la transformación subjetiva podría eventualmente cambiar la colectividad. La transformación y transición de la infancia a la edad adulta ofrecen la esperanza de que los roles femeninos cambien y eventualmente mejoren las condiciones de este colectivo dentro de las comunidades en las que habitan.²⁹

Las jóvenes protagonistas introducidas al cine costarricense por Ramírez son representativas de tiempos de cambio y de sus subjetividades de transición, aunque de distinta manera, son símbolos de las chicas adolescentes quienes han pasado a ser agentes visibles después de estar sumergidas en la marginalización social. Han pasado de ser víctimas de la hegemonía convencional a ocupar el centro del escenario y convertirse en agentes activos, para así lograr que sus voces sean escuchadas. A través de una resistencia en varios frentes, se considera que han jugado un papel significativo en la de-mistificación de las estructuras de poder tradicionales, la deconstrucción de las “verdades” predominantes y el fomento de una reformulación alternativa de las identidades sociales y personales de las jóvenes mujeres.³⁰

El común denominador de las tres películas, así pues, resulta ser la representación de sujetos femeninos activos que, desde su cotidianeidad, luchan por la transformación de sus condiciones de vida. De este modo, se proponen nuevos sentidos del “yo” femenino que ponen en un primer plano a sujetos marginales desplazados de las representaciones sociales y culturales hegemónicas. Con fuertes connotaciones de clase y de género, sus relatos sirven como instrumentos para desmitificar las estructuras de poder tradicionales y para proponer reformulaciones alternativas sobre la mujer y su rol social. El cine de Ramírez, por lo tanto, debe ser considerado dentro de un marco de la crítica feminista entendido el feminismo como un instrumento político que tiene por objeto lograr derechos y conquistar nuevos terrenos para las mujeres, tanto en lo social como en lo personal (véase Bosch Cabrera 30). Ramírez valida la observación de Simone de Beauvoir acerca de que “se hace mujer” (371), porque sus personajes femeninos se encuentran en el proceso de, o bien aceptar a los espacios ya designados a las mujeres, o pasar por el proceso de encontrar un lugar propio dentro de la gama de opciones, o simplemente vivir fuera (o en los márgenes) de la definición siempre cambiante de la creación de un colectivo. Consecuentemente, la narrativa visual de Ramírez cae en la categoría de un cine socialmente comprometido y un artefacto políticamente consciente que examina críticamente la realidad de la que emerge. Mediante sus múltiples resistencias, Irene, Jessie

²⁹ Hispano Durón confirma que “las películas nacionales pueden obtener igual o más atención que cualquier película de Hollywood en los países de América Central” (250).

³⁰ Comparto con Hispano Durón que la globalización juega un papel importante al hacer que el cine de Ramírez funcione como una representación local, hasta periférica, mientras, simultáneamente, se vuelve global.

y Victoria participan en la deconstrucción de las “verdades” predominantes y la promoción de formulaciones alternativas de las identidades personales y sociales de las mujeres. Por lo tanto, las películas aquí estudiadas reflejan desafíos a las convenciones culturales y explora la construcción de la subjetividad en relación con códigos y prácticas sociales y culturales específicas.

Las narraciones visuales de Ramírez, por ende, ponen en tela de juicio la existencia de un ambiente acogedor para las protagonistas, mientras simultáneamente desafían de los roles tradicionales predominantes genéricos. El proceso de la formación de una subjetividad consolidada se vuelve como denominador común entre las tres películas. La identidad personal se convierte, a través de una secuencia elaborada de toma de decisiones, en un factor determinante para distinguir el “yo” del uno frente a otros, ya que “los conceptos de la identidad personal y la individualidad se forman en diálogo con la sociedad, con el lenguaje, y con otras personas, y mientras este diálogo es la adolescencia moderna en curso –esta etapa de transición entre la niñez y la edad adulta– por lo general se considera como un período durante el cual las nociones de individualidad deben someterse a transformaciones rápidas y radicales” (véase McCallum 9 y 10).

Las películas *Caribe* (2004), *Gestación* (2009) y *Presos* (2015) contribuyen a las continuas peticiones de orden global que reclaman un auto entendimiento e identidad local y nacional donde los sujetos sociales en pleno cambio hacen su aparición en la pantalla grande. Simultáneamente, ofrecen una representación cada vez más dinámica de voces y personas marginalizadas, a la vez que giran la atención hacia los personajes femeninos que participan en un paso de sumisión femenina a agentes feministas progresistas. Rompen el círculo de marginalización y los múltiples obstáculos a pesar de sus opciones limitadas y sirven como una fuente extraordinaria para explorar como los grupos sociales y culturales costarricenses se perciben a sí mismos y a su sociedad en la actualidad.

Obras citadas

- Asociación Costarricense de Adolescencia y Juventud (ASCAJU). *Adolescencia en Costa Rica. Análisis, reflexiones y recomendaciones para la acción*. San José: Asociación Nacional de Adolescencia y Juventud, 2013. Impreso.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra/Universitat de València, 2015. Web.
- Bolaños Esquivel, Bernardo, y Guillermo González Campos. “Literatura y cine: procesos de reestructura y transformaciones discursivas en la película *Caribe*”. *Intersedes* 6.11 (2005): 17-26. Web.
- Bosch Cabrera, María Isabel. “Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán”. *Feminismo en España: Dos siglos de historia*. Ed. Pilar Folguera. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1988. 53-91. Impreso.
- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America*. Austin, Texas: University of Austin Press, 1986. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge, 1990. Impreso.

- Butler, Judith. *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder Editorial, S.L., 2016. Impreso.
- Castiñeira, Ángel. “Naciones imaginadas: Identidad personal, identidad nacional y lugar de Memoria”. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1974-2004)*. Eds. Joan Ramón Resina y Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005. 41-78. Impreso.
- Ceciliano Navarro, Yajaira, Ed. *Perspectivas juveniles en Costa Rica*. San José, Costa Rica: FLACSO, 2008. Impreso.
- Consejo Nacional de la Política Pública de la Persona Joven. *Balance de la Institucionalidad de Juventud en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Fondo de Población de las Naciones Unidas, 2003. Impreso.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. “Centroamérica: Imágenes y mujeres”. S.f.: 1-13. Universidad de Oslo, Noruega. Web.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. *El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Farben Grupo Editorial Norma, 2002. Impreso.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus Editorial, 2005. Impreso.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. “El inesperado auge del cine centroamericano”. *Revista Escena* 33.67 (2010): 83-90. Web.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. “El nuevo cine costarricense”. *Revista Comunicación* 20.2 (2013): 4-17. Web.
- Durón, Hispano. “Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)”. *Revista Reflexiones* 91.1 (2010): 247-253. Web.
- Escorel, Sarah et al. *Final Report to the WHO Commission on Social Determinants of Health From the Social Exclusion Knowledge Network*. Nueva York, 2008. Web.
- Espinosa-Quesada, Mauricio. “From ‘Mother/Land’ to ‘Woman/Nation’: Destabilizing Nation and Gender Structures in the Costa Rican Film *El Camino*”. *Polifonía* 1.1 (2011): 93-104. Web.
- Fernández, Ana María. “La pasividad femenina: una cuestión política”. *Revista Zona Erógena* 16 (1993): s.p. Web.
- Folguera, Pilar. *El feminismo en España: Dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1988. Impreso.
- Foucault, Michel. “Power and Strategies”. *Power/Knowledge: Selected Interview and Other Writings*. Nueva York: Pantheon Books, 1980. 134-146. Impreso.
- Foucault, Michel. “Disciplines and Sciences of the Individual”. *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. Nueva York: Pantheon Books, 1984. 169-239. Impreso.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002. Impreso.
- Garðarsdóttir, Hólmfríður. “Subjectivities in the Making: Tales of Transformation in Recent Central American Cinema”. *Screening Minors in Latin American Cinema*. Ed. Carolina Rocha y Georgia Seminet. Lexington, Kentucky: Lexington Books, 2014. 105-119. Impreso.
- Garðarsdóttir, Hólmfríður. “Creando subjetividades a través del arte cinematográfico. Historias sobre transformación personal en el cine centroamericano de los últimos años”. *Revista Latina de Sociología* 5.1 (2015): 45-58. Web.
- Garðarsdóttir, Hólmfríður. “El cine centroamericano y la feminización de la vulnerabilidad”. *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo del XXI*. Eds. Stephen Buttes y Dianna Niebylski. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015. 157-181. Impreso.

- González Vega, Gabriel. "Caribe, la película". *Seminario Universidad* 25 de octubre 2004: s.p. Web.
- Harvey-Kattou, Liz. "Performing for Hollywood: Coloniality and the Tourist Image in Esteban Ramírez's *Caribe* (2004)". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15.2 (2018): 249-266. Web.
- Harvey-Kattou, Liz. "Intersections at the *Tico* Centre. Esteban Ramírez's *Gestación* (2009)". *Contested Identities in Costa Rica. Constructions of the Tico in Literature and Film*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019: 119-133. Impreso.
- Hispano, Durán. "Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)". *Reflexiones* 91.1 (2012): 247-253. Web.
- Krauskopf, Dina. "Dimensiones y pertenencias en la construcción de las identidades juveniles en Centroamérica". *Estudios culturales centroamericanos en el nuevo milenio*. Eds. Gabriela Baeza Ventura y Marc Zimmerman. San José: Editorial UCR, 2009. 415-447. Impreso.
- Madriz Sojo, Gabriel, y Ronald Sáenz Leandro. "Realidades políticas mediadas: el imaginario social de la democracia en el cine costarricense". *Revista Estudios* 33 (2016): s.p. Web.
- McCallum, Robyn. *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction*. Nueva York: Garland Publishing Inc., 1999. Impreso.
- Montobbio, Antonio. "Sobre la identidad de la identidad en la era de la globalización". *Revista de Occidente* 352 (2010): 130-159. Web.
- "Película costarricense 'Presos' será presentada como candidata a los Óscar". *Diario Las Américas* 30 de septiembre 2015: s.p. Web.
- Pérez Sáinz, Juan Pablo, y Minor Mora Salas. *De la pobreza a la exclusión social. La persistencia de la miseria en Centroamérica*. San José: FLACSO, 2006. Impreso.
- Pierson, John H. *Tackling Social Exclusion*. London: Routledge, 2003. Impreso.
- "'Presos', una metáfora de las ataduras sociales". *El Tiempo* 11 de marzo 2016: s.p. Web.
- Scheiner, Georganne. *Signifying Female Adolescence: Film Representations and Fans, 1920-1950*. Universidad de Michigan: Praeger, 2000. Impreso.
- Resina, Joan Ramón, y Ulrich Winter, eds. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005. Impreso.
- Rivière, Ángel. *El sujeto de la psicología subjetiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- Rivière, Ángel. *La psicología de Vygotski*. Madrid: Visor, 1994. Impreso.
- Rocha, Carolina, y Georgia Seminet, eds. "Introduction". *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. Nueva York: Palgrave, 2012. Impreso.
- Shaw, Deborah. "Introduction". *Contemporary Cinema of Latin America: 10 key films*. New York: Continuum, 2003. 1-11. Impreso.
- Softing, Inger-Anne. "Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's *The Road*". *English Studies* 94.6 (2013): 704-713. Web.
- Solano Moraga, Leonardo. "*Caribe* de Esteban Ramírez, una excusa visual para la marginalización del afrocostarricense". *Ístmica* 19 (2016): 171-187. Web.

Filmografía

- Caribe*. Dir. Esteban Ramírez. Producción Cinetel. 2004. DVD.
- Gestación*. Dir. Esteban Ramírez. Producción Cinetel. 2009. DVD.
- Presos*. Dir. Esteban Ramírez. Producción Cinetel. 2015. DVD.