

NUEVO CINE Y VÍDEO COSTARRICENSE

Un estallido de imágenes propias

María Lourdes Cortés*

"Un pueblo que no se observa o se siente re-presentado en la imagen de esos espejos socioculturales que son en nuestros días las pantallas de cine y de televisión ve resentida de una u otra manera su posibilidad de desarrollo."

Octavio Getino

Sétima

muestra de cine, vídeo y multimedia costarricense,
y muestra de cine español

Los años noventas han visto un resurgir del arte en imágenes, tanto en cine como en vídeo, y hoy podemos hablar de un "boom" audiovisual en el medio cultural costarricense.

Después de los dorados años setentas, en que se forma y consolida el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, posteriormente Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CCPC),

* Profesora Escuela Estudios Generales, U.C.R.

y el cual produce unos 80 filmes, sobre todo documentales en cine 16 mm, el país atravesó una época de crisis económica que prácticamente paraliza todas las actividades culturales que contaban con ayuda del Estado.

Surgen empresas y proyectos audiovisuales independientes, como *Istmo Film* (creada en 1977), que produce y coproduce películas especialmente relacionadas con las pugnas revolucionarias de la región: *PATRIA LIBRE O MORIR* (1979), documental sobre la lucha insurgente sandinista en Nicaragua y *EL SALVADOR, EL PUEBLO VENCERÁ* (1980/81), largometraje documental del puertorriqueño Diego de la Texera. De igual modo, con la ayuda de *Istmo Film*, Peter Lienthal rodó el primer largometraje argumental realizado en la Nicaragua sandinista: *LA INSURRECCIÓN* (1980) y Miguel Littin dirigió, en 1982, *ALSINO Y EL CÓNDOR*.

Oscar Castillo, productor y fundador, entre otros, de *Istmo Film*, se lanza también en sendas "quijotadas" durante estos años. *LA SEGUA*, dirigida por Antonio Yglesias y producida por el mismo Castillo ha sido, sin duda, la película más ambiciosa de nuestra historia cinematográfica. No obstante, la película no llenó las expectativas del público y Castillo tuvo que esperar tres años más para lograr un verdadero éxito filmico. Nos referimos a *EULALIA* (1987) el filme nacional más visto y apreciado por los costarricenses¹.

Miguel Salguero, también por estos años, realizó otro largometraje, *LOS SECRETOS DE ISOLINA* (1986), con temática costumbrista tan cercana a la sensibilidad de su autor, pero sin pretensiones comerciales.

Sin embargo, todos estos filmes eran intentos aislados y, por lo general, los cineastas profesionales se dedicaban de lleno a la producción publicitaria.

Una ventana para el audiovisual: las muestras de cine y vídeo

Por otra parte, a mediados de los años ochenta empezó a implantarse el vídeo como un medio de expresión audiovisual mucho más sencillo y barato. El Centro de Cine, por ejemplo, recibió, en 1984, la donación de un equipo profesional de vídeo en 3/4 de pulgada, que le permitió reactivar su producción², casi nula para esa época.

A la llegada del vídeo se sumó el arribo de una nueva generación de cineastas que había estudiado en el extranjero. Es el caso de jóvenes como Mercedes Ramírez, Mauricio Miranda, Marcos Ramírez, Alexandra Pérez, Eduardo Ceregatti, Rodrigo Soto, Maureen Jiménez, Rogelio Chacón, Gabriela Hernández y Hilda Hidalgo. A ellos se suman otros jóvenes que se aplican al vídeo y empiezan a producir con cierta regularidad: Rafael Chinchilla, Andrés Heindeinrech, Gustavo Fallas, Jurgen Ureña y Esteban Ramírez son algunos de ellos.

Algunos de estos jóvenes se reúnen a partir de agosto de 1992, en un Taller Permanente de Cine y Vídeo, con el auspicio de Clara Ballesteros, directora del Centro Cultural Español. Y ya en noviembre del mismo año, en esta misma sede, organizan una Primera Muestra Nacional de Vídeo. Se exhiben unos 30 vídeos, entre ficciones, documentales, vídeo-creaciones y vídeo-clips. Incluso algunos de los trabajos habían sido realizados en formato de cine, tal como *LA CAJA DE LOS BESITOS*, de Alexandra Pérez.

Si bien ese año la muestra no premió ningún trabajo, al siguiente, la experiencia se repitió y al Centro Cultural Español se unieron CECADE, VIDEOTEK y el Centro de Cine y ofrecieron premiaciones. *SACRAMENTO*, de

Hilda Hidalgo, un trabajo en cine 35 mm, resultó la película ganadora. Cabe anotar hasta aquí que las muestras se proponían sólo como de vídeo, no obstante, participaban también los trabajos realizados en formato de cine.

La tercera muestra ya incluyó abiertamente al cine; se tituló Tercera Muestra de Cine y Vídeo Costarricenses e inició una premiación diferenciada entre ficción y documental, valorando indistintamente el formato de realización. A la muestra se unen otras instituciones y Rogelio Chacón, uno de los jóvenes fundadores, asume la dirección del Centro de Cine, por lo que la institución se convierte en co-patrocinadora oficial, siempre junto con el Centro Cultural Español.

Ya desde la quinta muestra, se presentan, al lado de las producciones nacionales, ciclos de cine extranjero: de cine silente latinoamericano, de cine español, muestras de cine y mujer, etc.

La Muestra ha crecido, ha integrado el multimedia, ha variado y ampliado su premiación y, sin duda, se ha consolidado como la vitrina de la producción audiovisual costarricense³. Ha motivado a cineastas de la "vieja guardia" tales como Víctor Vega y Antonio Yglesias, que estaban por entero dedicados a la publicidad, a volver a incursionar en producciones de otro tipo.

La Séptima Muestra, de noviembre de 1998, presentó más de sesenta producciones, entre ficción y documental, profesional y amateur. Algunos de los títulos de interés que allí se mostraron son LA NOCHE DE LOS TIEMPOS, de Andrés Heindenreich, LAS MÁSCARAS, de Rafa Chinchilla, LA CALERA, de Percy Angress -ganadora del premio a la mejor ficción-, LOS HIJOS DE SILENCIO, de Rodrigo Soto -ganadora al mejor documental-, REHABILITACIÓN CONCLUIDA, de Esteban Ramí-

rez, CUANDO CRUCE ESE PORTÓN, de Mercedes Ramírez y EL TÍO ANTONIO de Antonio Yglesias.

Por último, es interesante destacar, que 1999 arranca con un fenómeno especial: por primera vez desde el estreno de EULALIA, en 1987, los cines comerciales exhiben producción nacional. Durante los meses de enero a abril de 1999, antecediendo las películas nominadas a los Óscares, el circuito de cines Magaly presentó los cortometrajes LA PASIÓN DE NUESTRA SEÑORA, LAS MÁSCARAS, REHABILITACIÓN CONCLUIDA Y LA CALERA.

Estas cuatro producciones, las dos primeras realizadas en formato de cine 35 mm, son las que a continuación nos interesa comentar brevemente.

La pasión de Hilda Hidalgo

La obra cinematográfica que hasta ahora ha realizado Hilda Hidalgo, tiene una indudable coherencia estilística y temática. La mujer siempre es el eje y ésta aparece relacionada con la naturaleza. Las historias se ubican en una especie de barroco tropical y la sensualidad de la mujer y de la naturaleza, también se manifiesta en la anécdota propiamente dicha: historias de deseos, de amores, de encuentros y desencuentros.

Desde su primer trabajo en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba, LA NIÑA EN LOS NARANJOS, encontramos una relación entre mujer, naturaleza y deseo. La historia es sencilla: un hombre encuentra a una niña llorando al lado de un naranjal: ella quiere una naranja... y otra... y otra. El hombre mira las piernas de la niña, la acaricia. Juegan. Luego, la ausencia... la niña desaparece. El hombre llora. No es el hombre, es un joven. Ya en este brevísimo trabajo tenemos una idea básica: el deseo pareciera nunca

colmarse. Además, la ambigüedad es la tónica que desde ese primer momento nos propone Hilda Hidalgo.

En SACRAMENTO, su trabajo de graduación, encontramos desarrollados estos elementos claves de su filmografía, los cuales serán retomados en LA PASIÓN DE NUESTRA SEÑORA.

Una carreta conducida por una vieja que ofrece hierbas colmadoras de deseos, cuenta la historia de SACRAMENTO. La carreta lleva en sus maderas desvencijadas el propio relato en tres momentos: una joven en el agua; un niño con una flor; el encuentro entre la joven y el niño.

En SACRAMENTO, una joven quiere volver a su pueblo, a orillas del mar. El deseo del regreso parece empujarla hasta la playa. Allí encuentra un niño que despierta a la sexualidad. Piel. Un juego en la playa. Una fruta que se abre al apetito. Un juego en la cama.

Pero para volver a Sacramento, la joven ha dejado en la ciudad a su compañero. Este la busca, pero... Sacramento no existe. ¿No existe? La joven había soñado con Sacramento. El hombre busca infructuosamente un pueblo con ese nombre que, sin embargo, parece no encontrar. Como el deseo nuevamente, que no se colma. La joven ingresa al mar de la mano del niño que inicia a la sensualidad.

Magia, sueños, piel, agua, color y calor parecen ser los ingredientes que mezcla y vuelve a mezclar Hilda Hidalgo en sus imágenes cinematográficas y que cobran una dimensión mayor en LA PASIÓN DE NUESTRA SEÑORA.

Los personajes son de nuevo una pareja "dispareja". Recordemos que en el primer filme, se trataba de una niña y un hombre adulto; esto se invierte en SACRAMENTO, donde hallamos una joven y un niño. En LA PA-

SIÓN... se trata, esta vez, de una mujer "frondosa de unos cuarenta y cinco años", como señala la sinopsis que me procuró la directo-



ra, y de un joven vendedor de libros espirituales y de auto-ayuda. Ella, encarnada maravillosamente por Eugenia Fuscaldó, sin duda, cada vez más bella. El, un Andrés Montero, con cara de ingenuo y de vendedor de biblias, entre mágico y banquero. Ella, una mujer sola, rodeada de árboles y de siete coloridas lapas, espera... y espera. El, llega al claro de la selva, con su maletincito de burócrata, desorientado entre tanto calor, tanto color y tanta carne.

¿Que pasó entonces? Todo y nada. La sensualidad se hace imagen y apenas se insinúa una historia de amor. Todos los sentidos son convocados por Hilda Hidalgo en LA PASIÓN... El ruido de la selva y sus colores de barroco tropical. Los sabores de las frutas -una papaya que se abre en primer plano-; las texturas de la piel.

La asociación mujer-naturaleza es antigua como la historia de la humanidad. No en vano hablamos de la "madre naturaleza" y Gea, en el origen, es la primera diosa mujer. En oposición al orden simbólico de lo masculino, la literata y psicoanalista francesa Julia Kristeva⁴ habla de lo semiótico ma-

terno como el orden de lo femenino, al que se asocia lo inconsciente -como realidad distinta que remite a zonas de lo reprimido- la energía erótica, el discurso del sinsentido, los ritmos, las melodías y la entonación.

Mujer, naturaleza y erotismo se fusionan en la propuesta estética de Hilda Hidalgo. Ante todo, como decíamos la ubicación de la historia en medio de la selva. Sus ruidos, sus colores, su luz. Una mujer con ropas coloridas: en primeros planos sus brazos mojados, sus pechos, las frutas -también coloridas- que recoge, la tierra, el agua. Una mujer que se sabe bella, que se quiere bella. Se mira al espejo, lo interroga. Se mira al espejo de un río... sueña. La magia. Una mujer que quiere dormir: combina hierbas y frutas en un "fresquito" para el sueño. Y aparece un hombre con sed... El encuentro. Dice la mujer:

"¿Quién te gustaría ser? ¿Un poderoso Califa?... ¿Nunca has tenido la fantasía de quedar solo, atrapado, con alguien, con alguna persona. Como irremediabilmente unidos por el destino. Obligados a amarse. Deseándose... Pero atrapados, encerrados... completamente... trágicamente solos en el mundo...?"

Y cual Calipso, ella juega con el naufrago rendido, enamorándolo con sus artes de mujer. Y como propone Platón, el amor nace de la vista de un cuerpo hermoso; y como apunta Freud, el erotismo es, ante todo y sobre todo, sed de otredad⁵.

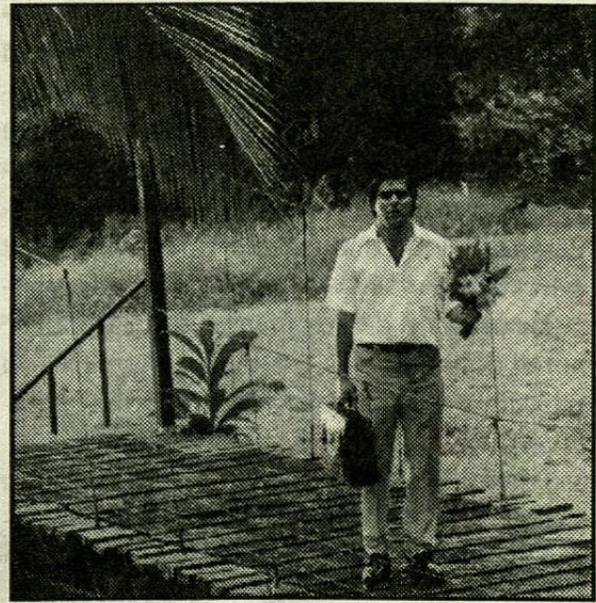
El amor es un juego especular. Amamos al otro, pero en realidad amamos la imagen del otro, y más aún, amamos lo que el otro ama (y ve) de nosotros mismos⁶. Esto Hilda Hidalgo lo sabe. No en vano, las primeras palabras de la mujer van dirigidas a un espe-

jo imaginario que ocupa el lugar de nuestra mirada:

"... Como si la vida no fuera una película. ¿A veces no te sentís observado?"

La mirada al espejo/río se reitera en el filme, porque como Alicia, la mujer atraviesa también el espejo, pero de los deseos y los sueños.

El cortometraje tiene dos finales. Uno ambiguo, en el que las preguntas quedan suspendidas. El encuentro ¿fue un sueño? ¿una imagen compartida? ¿un deseo que tomó forma? El hombre se aleja en la noche. El otro



final, el definitivo, cierra la historia de manera redonda y luminosa. La mañana anuncia un nuevo día y con ella, el "regreso" del amado. Un poco a modo de final feliz, pero no importa. Hilda Hidalgo nunca es obvia, y sus imágenes tampoco lo son. Y como cualquier buena historia de amor, ésta tiene un bolero...

"Amor perdido/ amor desierto/suave delirio/fueron tus besos. Flor encendida/es tu recuerdo/pasión dormida/voz que nunca regresa..."

La música se apaga en la sonrisa de la mujer ante el hombre que vuelve. Y como dice Octavio Paz⁷:

"El erotismo es un ritmo: uno de sus acores es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada."

Abrir una puerta: LAS MÁSCARAS

LAS MÁSCARAS es el primer cortometraje de ficción de Rafa Chinchilla, también realizado en formato de cine 35 mm. Chinchilla, con casi doce años en el oficio, había sido ingeniero de sonido en LA SEGUA y EULALIA. Posteriormente, se dedicó a la realización de vídeos musicales y publicitarios, y para terminar LAS MÁSCARAS, tuvo que hipotecar algunos de sus bienes, lo cual parece ser el destino de los cineastas de este país, si pensamos que también Óscar Castillo hipotecó su casa para hacer EULALIA.

LAS MÁSCARAS es la historia de Álvaro Guevara un "artesano" de máscaras populares: de las famosas gigantas y diablos de los turnos. Y un poco como el escultor Francisco "Paco" Zuñiga, Álvaro Guevara, sale del país y encuentra el éxito. Nada menos que Hollywood. 25 años después, como artista consagrado, el personaje vuelve a sus raíces y como dice el texto fílmico, ante él se abre una puerta... un camino.

A diferencia de muchas de las producciones nacionales que intentan mostrar lo

más típico del "ser costarricense", Chinchilla realiza más bien una mirada de distanciamiento al país, con un personaje que vuelve de la metropoli. Como acertadamente comenta Andrés Heindenreich:

"Entiende, en primer lugar, que no se puede hablar de una Costa Rica pueblerina y localista sino de una Costa Rica "localizada" como un país en el mundo. El personaje central del cortometraje es un costarricense que ha vivido y se ha desarrollado profesionalmente en el exterior y que se considera extranjero en su propia tierra. En segundo lugar, Chinchilla expone la tradición y el espacio rural a los que pertenece el protagonista, a partir de la existencia de otro espacio, el urbano, que lo ha consumido y que no lo reconoce. El cortometraje tiene la virtud de vincular ambos espacios, el urbano y el rural, en función de la crisis del individuo que a la postre decide ir a buscar su origen".⁸

LAS MÁSCARAS es un viaje al centro de nosotros mismos, una metáfora de la pérdida y encuentro de nuestra identidad; del deseo de triunfar, y de saber que sólo se triunfa en lo más íntimo del yo, a lo más en compañía de los amigos de la infancia, del barrio, del pueblo que nos vio crecer. Pero también, que no podemos seguir encerrados en nuestro sueño de Suiza centroamericana, entre las cuatro montañas del Valle Central. No en vano, el protagonista viene de la pampa, esa tierra que los costarricenses siempre hemos visto como extranjera, como infinita...

La factura técnica del cortometraje no tiene nada que envidiar al propio cine "hollywoodense". La banda sonora es considerada por Heindenreich, como la mejor que se ha realizado hasta el momento en el país y la fotografía también varía dependiendo del momento expresivo que se plantee. Con guión de Jaime Gamboa y música original de Fidel Gamboa, LAS MÁSCARAS realmente es un salto -temático y formal- en nuestro cine nacional.

Fragmentos de un discurso hecho luz: LA CALERA

Un productor de efectos especiales de Los Angeles -esta vez es real, no un personaje fílmico- decide buscar un rincón en el mundo para escribir con tranquilidad y darle a su familia una experiencia nueva con una cultura distinta, una lengua extranjera, un paisaje diferente. Escoge Costa Rica y para acá se viene con mujer e hijos. Trabaja du-

rante cinco años como guionista para el mercado estadounidense y un día lo vemos aterrizar en el escenario del cine Variedades llevándose un montón de los premios -entre ellos el de Mejor Ficción y el Premio del Público- de la Séptima Muestra de Cine, Vídeo y Multimedia. ¿Y quién es este "gringo"?-me pregunté con asombro esa noche de finales de noviembre de 1998.

El "gringo" se llama Percy Angress y junto con su mujer Livia Linden, produjeron y convirtieron en texto audiovisual nada menos que uno de los cuentos más queridos de nuestra literatura costarricense: LA CALERA, de Carlos Salazar Herrera.

Recordemos que Salazar Herrera, además de cuentista era pintor y sus textos parecen "narrados a pincel", como ha señalado reiteradamente la crítica al privilegiar en este autor su calidad estética de indudable valor plástico. Angress, por su parte, pinta con luz el cuento de Salazar Herrera. Sin duda, el mayor acierto de esta adaptación está en las imágenes con las que recrea ese paisaje enteramente

blanco en el que se ubica LA CALERA.

Para ello, Angress combina el preciosismo de las imágenes registradas en cine con los adelantos técnicos y la manipulación de la imagen que permite el vídeo. Es decir, el director opta por fotografiar el cortometraje en cine de 16 mm, logrando una calidad icónica



que todavía sólo la fotografía consigue, pero posproduce en vídeo, lo que le permite crear efectos de luz que sólo se pueden manipular en la edición en este material. La iluminación se convierte, entonces, en la protagonista del filme, como lo es la blancura en el cuento.

Angress, juega también con el contraste blanco-negro que el cuento plantea, no sólo a nivel de las protagonistas Lina-blanca frente a la piel morena de la Cholita, sino que lo trabaja en el paisaje a partir de contraluces, de fuertes sombras. La primera vez que vemos a ñor Rosales -el hombre que quiere comprar la propiedad a Eliseo- no le vemos la cara: es su silueta a contraluz -una pura imagen negra- la que propone a Eliseo el trato. Esa sombra negra, luego habría de hacerse carne en el cuerpo de la Cholita.

Asimismo, el director trabaja de manera interesante con la colocación de la cámara, con los ángulos que escoge para componer sus encuadres, al utilizar abundantemente el picado y el contrapicado. De igual manera, el texto filmico es puntuado con quemados a blanco, que denotan una intención de presentar el relato, no como un *continuum*, sino como un conjunto de fragmentos, de imágenes que como pinturas, se yuxtaponen una al lado de otra. Esta puntuación filmica intenta seguir fielmente la estructura del cuento, que también está diseñado como una serie de fragmentos, divididos en el texto impreso mediante espacios en blanco.

En efecto, Percy Angress es sumamente cuidadoso en su adaptación: su propuesta es de una rigurosa "fidelidad". Los diálogos son todos literalmente tomados del cuento. Sólo se construyen las "preguntas inútiles" que la Cholita hace a Eliseo mientras éste trabaja.

Hay, entonces, una cierta tensión entre estos diálogos que mantienen algunos regio-

nalismos, con las imágenes que son visualmente de gran actualidad. Al igual que en el cuento, los diálogos son escasos. Recordemos que una de las temáticas principales de Salazar Herrera es la incomunicación y ésta se mantiene en el audiovisual gracias a prolongados silencios y a una actuación más bien contenida de parte de los actores, a excepción, como veremos, de la Cholita.

Sin embargo, por seguir la vía de rigurosa fidelidad, Angress olvida que las imágenes son de por sí elocuentes y cae en uno de los vicios típicos de las adaptaciones: incluir una *voz over* que cual narrador omnisciente, introduce el texto y "explica" situaciones que parecieran no ser evidentes, pero que lo son. Y en ese sentido, cuando la *voz over* dice:

"Cuando mojó las piedras quemadas, ella estaba ahí. Cuando preparó la cal, ella estaba ahí. Cuando limpió los hornos, ella estaba ahí. Y lo grave era el magnífico contraste que hacía aquella muchacha tan morena en el fondo terriblemente blanco."

lo que hace es repetir las imágenes que se suceden frente a nuestros ojos, guiando nuestra lectura y enfatizando lo que el texto literario propone: la automutilación del deseo.

Sin embargo, a diferencia del cuento que insinúa el deseo en el cuerpo moreno de la Cholita, el filme coloca la sensualidad en el cuerpo blanco de Lina. Eliseo (Max Soto) y Lina (Ana Clara Carranza) conforman una armoniosa pareja en color, edad y belleza física. La Cholita (Nadia Polanco) es un poco más joven y su juego dramático la presenta como juguetona, pícara, impertinente, con una bella sonrisa, pero nunca sensual, nunca seductora. Por el contrario, vemos a una bellísima Lina desnudándose ante la llegada de



su marido. La vemos también desnuda sobre su cama, mientras el texto insiste:

"Ella no tenía la culpa de ser tan blanca".

Y a Eliseo, más que apasionado lo vemos enojado por ese deseo que debe aflorar en él, pero que no nos es mostrado suficientemente. Es el fuego del tajo y el calor que causa en el protagonista lo único que insinúa el deseo. Nunca la Cholita misma. Porque de la Cholita no hay imágenes de piel, no hay sensualidad. Por eso la *voz over* tiene que explicar lo que un poco más de piel morena hubiera dicho de sobra.

Angrès presenta un cuidadoso trabajo estético en la composición de las imágenes y

pinta bellamente con luz las palabras de Carlos Salazar Herrera. También traduce la fragmentación y la economía de recursos del texto literario. Sin embargo, ese excesivo apoyo a la letra nos parece su mayor limitación, en la medida en que no arriesgó con una lectura novedosa del cuento.

Presagio en el espejo: REHABILITACIÓN CONCLUIDA

Primer plano del rostro de una mujer frente a un espejo. Plano de detalle de la mano que abre un grifo. Corre el agua. La mujer se lava la cara. Se mira y en ella miramos su angustia. Disuelve a blanco y junto a una música que insinúa desde ya el suspenso, aparecen los créditos.

ESCENA

Se trata de REHABILITACIÓN CONCLUIDA, el segundo cortometraje de Esteban Ramírez. Son 13 minutos de tensión *in crescendo*: de una mirada en el espejo -una premonición- al cumplimiento inevitable de ésta: la muerte.

Dice el saber popular que "los pensamientos generan acciones". Este parece ser el núcleo del cuento de Myriam Bustos en el que se basa Ramírez para hacer su largometraje.

Todas las mañanas, en medio de la rutina de una rehabilitación sin grandes complicaciones, una mujer ¿presiente/vive? que un carro la va a embestir. Segundos después pasa "casualmente" una ambulancia, como queriendo simbolizar el posible auxilio que la mujer hubiera necesitado. Los diferentes acompañantes de la mujer son testigos de la embestida del coche. Pero a la ambulancia nadie la ve; solo ella. El incidente se repite cuatro veces hasta que por fin, el carro la choca y la ambulancia -como si fuera la muerte acechante y por fin triunfadora- la recoge. ¿Podemos cambiar nuestro destino o son nuestros pensamientos los que lo construyen?

La narrativa de Myriam Bustos y este cuento en particular -perteneciente a la colección RECHAZO DE LA ROSA (1984)- linda a menudo con la literatura fantástica, al presentarnos dentro del marco de un mundo cotidiano y doméstico, fenómenos inexplicables, manifestaciones extrañas que muchas veces brotan de los mismos cuerpos o mentes de los protagonistas y que transforman la realidad exterior. Bustos sigue la vía de cuentistas de la tradición de Julio Cortázar, Horacio Quiroga y Edgar Allan Poe.

Esteban Ramírez sigue un camino interesante al adaptar el cuento de Myriam Bustos, en la medida en que esta escritora no es aún un clásico de nuestras letras, que por lo general es lo que se tiende a adaptar. Ade-

más, el cuento de Bustos no es, como vimos, un cuento ni fácil ni comercial.

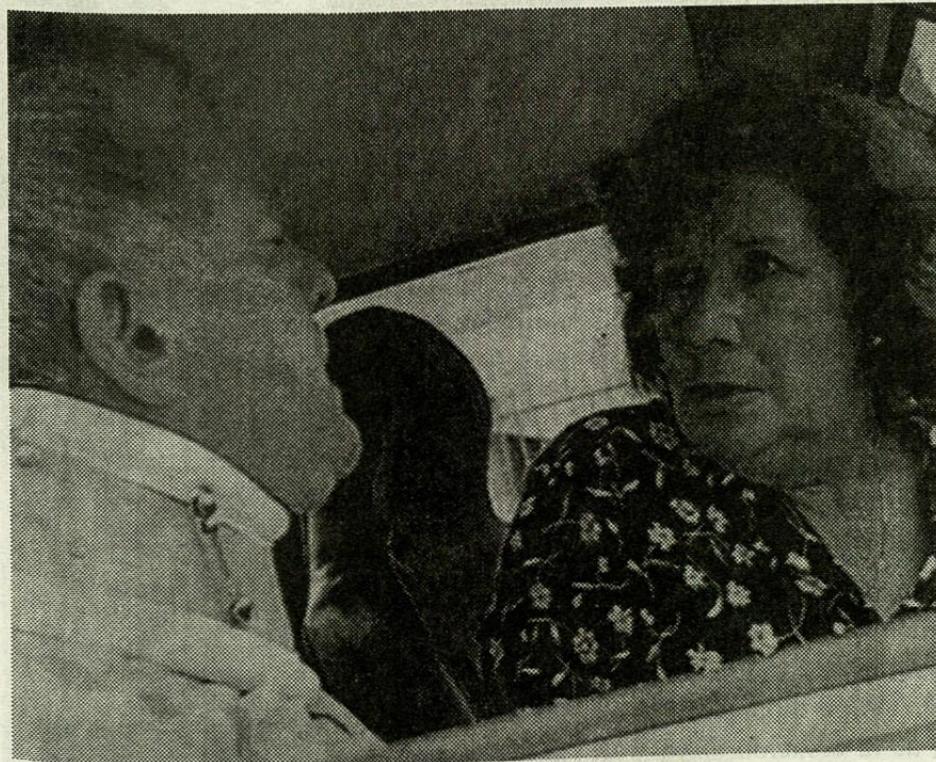
Sin embargo, Esteban Ramírez logra un cortometraje impactante, redondo, de gran intensidad y con un lenguaje visual que expresa el miedo y la angustia inexplicable, en medio del espacio de lo cotidiano. Para ello, Ramírez utiliza constantemente una leve inclinación del encuadre. La realidad captada por la cámara es la de todos los días: la ciudad, las calles con sus autos, el Centro de Rehabilitación con sus pacientes, la casa y el marido que lee el periódico, ve la televisión o simplemente come un plato de frijoles. Pero todas estas escenas son vistas de manera "incómoda", con una inclinación que ya nos muestra que esa realidad -y la mirada que posa el director sobre ella- no es inocente.

A esta inclinación del encuadre, Ramírez añade el uso abundante de los primeros planos. Las tomas son muy cercanas, abundan los detalles -un ojo, la boca, la mano con el cigarro, el cenicero lleno de colillas- e incluso a veces los rostros se salen del cuadro, parecen no caber en él. De nuevo la sensación de incomodidad, de extrañeza. Más aún, estos planos cerrados nos evocan la angustia que crece en la protagonista y que llega a su clímax justamente en la imagen que abre el filme -y que, posteriormente, se repite en su contexto- de la mujer mirándose al espejo.

Ese miedo, esa angustia obsesiva que llevará a la protagonista a la muerte, se escenifica también en las constantes imágenes de pasadillos, de corredores, de largas calles que son atravesadas velozmente por la cámara y que son iluminadas fríamente con una luz blanca o azulada. Obviamente la música y los sonidos -pasos que resuenan en el vacío- colaboran con la creación de esta atmósfera. Lo mismo podemos decir de la magnífica interpretación de Sara Astica (Premio a la mejor

actuación femenina en la Sétima Muestra de Cine y Vídeo), con su rostro ya nos expresa el miedo ante su mala corazonada.

Con una gran economía de recursos, Ramírez realiza un importante trabajo de adaptación del cuento a una dramaturgia cinematográfica. En primera instancia, el realizador elimina la contextualización de la época -concretamente las referencias al gobierno de Luis Alberto Monge y los problemas del momento- y convierte los diálogos sobre la realidad del país en generalidades que pue-



den evocar tanto los años ochenta como la actualidad.

Además, el texto, que combina la narración en primera y tercera persona con los diálogos en un mismo bloque discursivo, es transformado en acciones. Las descripciones de la rehabilitación son sustituidas por imágenes de la gente en el centro de ayuda física y las situaciones son reducidas a las básicas

cas para el desarrollo de la acción.

El texto filmico se compacta en una sola dirección: el encuentro inevitable con la ambulancia de la muerte. El cuento ofrece a la protagonista la posibilidad de tomar otros caminos. Incluso, el último día le otorga una hora de retraso, a la espera de que la muerte se pueda equivocar. Pero el filme no ofrece estas posibilidades y todo se pauta en una mecánica precisa de la que no podemos escapar: la mujer llega a la misma esquina, a la misma hora, para encontrarse con el mismo destino. Y al igual que en el cuento, la cita con la muerte es a solas.

Con REHABILITACIÓN CONCLUIDA, Esteban Ramírez se consolida como uno de los vídeo-cineastas más jóvenes e interesantes de su generación. Muestra a su vez, las ventajas que ofrece trabajar con vídeo, un formato de mucho menor costo económico y con el que logra una muy buena calidad de imagen.

La mirada propia

La calidad estética de los filmes recientes es indiscutible. Una mirada propia también los caracteriza: la naturaleza (o la ciudad) en su relación de complemento o conflicto con los personajes principales se presenta como un elemento común a todos los filmes y sabemos que ha sido una temática

privilegiada de nuestra literatura y nuestro arte. Los personajes son nuestros, así como los actores que los representan. Hablan nuestro lenguaje y las temáticas del amor, del deseo o de la búsqueda de la identidad se proponen desde una visión de mundo costarricense, aún en el caso de Angress, ya que nuestro "gringo" trabajó estrechamente con un equipo de nacionales.

No se crea que privilegiar esto es "chauvinismo": es más bien una imperiosa necesidad de mirarnos a nosotros mismos, de encontrarnos en un espejo propio, al estar inundados de imágenes foráneas que dificultan continuar el proceso de construcción de nuestra identidad.

Por otra parte, la cantidad y permanencia de filmes y vídeo-cineastas, tanto en lo profesional como en lo amateur, nos hacen pensar en una etapa de producción audiovisual estable, lejana ya de los intentos aislados de "quijotes" como Óscar Castillo.

El mismo Castillo, con la producción de dos series para la televisión, EL BARRIO y LA PENSIÓN, ha constituido una verdadera escuela de dramaturgia, dirección y actuación, que ha dado trabajo permanente a directores, actores, guionistas y técnicos. Estos esfuerzos, sin duda, continuarán dando frutos, por lo que nos atrevemos a asegurar que el audiovisual costarricense vive su mejor momento desde las doradas épocas de la creación del Departamento de Cine, allá por 1973.

NOTAS

- 1 Mientras *La Segua* fue vista por 50 000 espectadores, es decir, un 2,08% de la población nacional y un 5,78% de la población del Área Metropolitana, *Eulalia*, exhibida tres años después, fue vista por 200 000 espectadores, lo que representó un 7,28% de la población total del país y un 20,22% de la población del Área Metropolitana. Cfr. *Estudio de factibilidad para el proyecto del largometraje "Atavisimo"*, realizado por la empresa Área 51, producciones cinematográficas, julio-octubre de 1998.
- 2 Cfr. Gabriel González. "El ojo al acecho". En *Revista Escena*, año 15, #31. San José, Costa Rica, 1993, p. 60.
- 3 Para toda la información sobre las muestras de cine y vídeo costarricense se han consultado los programas de mano realizados para tales ocasiones.
- 4 Julia Kristeva. *Polylogue*, Paris, Editions du Seuil, 1977. Interesa destacar la aproximación que hace a las ideas de Kristeva, la investigadora Emilia Macaya en su texto, *Cuando estalla el silencio*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.
- 5 Octavio Paz. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral/Biblioteca Breve. 1993.
- 6 Cfr. Julia Kristeva. *Historias de amor*. México: Siglo Veintiuno editores. 1987.
- 7 Octavio Paz. *Op.cit.*, p. 28.
- 8 Cfr. Andrés Heindenreich. "Dos mundos en uno: *Las máscaras*". En: *La Nación (Ancora)*, 21 de febrero de 1999.