

Universidad de Costa Rica
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva



II MINI-JORNADAS DE INVESTIGACIÓN

4 de diciembre, 2013

CICOM - Centro de Investigación en Comunicación

302.2
S456s

II mini – jornadas de investigación.
(2 : 2013 : Costa Rica) [Memoria] – 1.
ed. – San José, C.R. : Universidad de Costa
Rica. Facultad de Ciencias Sociales. Escuela
de Ciencias de la Comunicación Colectiva.
CICOM, 2014.
161 p.

ISBN 978-9968-919-12-8

1.COMUNICACIÓN–CONGRESOS.2.
COMUNICACIÓN – INVESTIGACIONES.
3. COMUNICACIÓN – ASPECTOS
SOCIALES - CONGRESOS . I.Título.

CIP/2471
CC/SIBDI. UCR

Universidad de Costa Rica
© CICOM
Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San José, Costa Rica.

Primera edición: 2014

Montaje digital: SIEDIN

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.



II MINI-JORNADAS DE INVESTIGACIÓN

Tabla de contenidos

DESCOLONIALIZANDO LA DISCIPLINA DE LA COMUNICACIÓN: VIEJAS Y NUEVAS RUPTURAS DESDE EL PENSAMIENTO DESCOLONIAL <i>Lisbeth Araya Jiménez y Johan Espinoza Rojas</i>	1
SIGNIFICACIÓN, DISCURSO Y GÉNERO EN EL FÚTBOL: UNA PROPUESTA TEÓRICA <i>Federico Blanco Gamboa y Rodrigo Muñoz-González</i>	26
LIBERTAD DE EXPRESIÓN Y DERECHO A LA INFORMACIÓN EN LA JURISPRUDENCIA DE LA SALA CONSTITUCIONAL <i>Giselle Boza Solano</i>	42
SISTEMATIZACIÓN DE UN PROCESO DE POSICIONAMIENTO Y LANZAMIENTO: PRODUCTOS NOSTALGIA EN MERCADO HISPANO DE ESTADOS UNIDOS <i>Daniela Correa Cruz</i>	65
LA CULTURA DEL LIBRO EN SECOND LIFE <i>Vanessa Fonseca González</i>	83
HACIA UNA REVALORIZACIÓN DEL DESARROLLO Y LA FUNCIÓN DEL CINE DE FICCIÓN COSTARRICENSE <i>Jose Fonseca Hidalgo</i>	100
ANÁLISIS DE CONTEXTO PARA LA ELABORACIÓN DE UNA ESTRATEGIA COMUNITARIA DE COMUNICACIÓN PARA LA PREVENCIÓN DEL DENGUE EN LA COMUNIDAD LUIS XV <i>Yanet Martínez Toledo y Lissette Marroquín Velásquez</i>	113
LAS COMPUTADORAS XO Y SU POSIBLE CONTRIBUCIÓN A LA EDUCACIÓN PRIMARIA EN COSTA RICA <i>Aarón Mena Araya</i>	131



II MINI-JORNADAS DE INVESTIGACIÓN

HACIA UNA REVALORIZACIÓN DEL DESARROLLO Y LA FUNCIÓN DEL CINE DE FICCIÓN COSTARRICENSE

*PhD. Jose Fonseca Hidalgo
Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva
Universidad de Costa Rica
jose.fonsecahidalgo@ucr.ac.cr*

Hacia una revalorización del desarrollo y la función del cine de ficción costarricense

Resumen

La ponencia da cuenta del avance realizado hasta el momento en mi investigación sobre el uso de la narrativa en los largometrajes de ficción costarricenses de inicios del siglo XXI. Propone una perspectiva renovada para mi estudio, desde la cual el análisis de los textos narrativos se presenta ya no como un fin en sí mismo, sino como una herramienta para comprender la narración de ficción fílmica como un plano simbólico en donde las fuerzas de la industria audiovisual y las necesidades de expresión sociocultural convergen e interactúan.

Palabras clave: CINE DE FICCIÓN, CINE COSTARRICENSE, NARRATOLOGÍA, ESTUDIOS CULTURALES, PODER Y REPRESENTACIÓN.

Abstract:

This paper reports on the progress of my investigation about the use of narrative in costarrican fiction cinema of the early XXI century. It proposes a renewed perspective for my study, from which the narrative analysis of texts is no longer presented as a goal in itself, but as a means to understand fiction film narration as a symbolic plane where the forces of the audiovisual industry and the needs of sociocultural expression converge and interact.

Key Words: FICTION FILM, COSTARRICAN CINEMA, NARRATOLOGY, CULTURAL STUDIES, POWER AND REPRESENTATION.

Introducción

La siguiente ponencia es un resumen del progreso de la investigación titulada “Tendencias Narrativas del Cine de Ficción Costarricense: 2008-2012”, actualmente en desarrollo en el

marco del CICOM. En ésta, se reflexiona sobre un vacío conceptual en la formulación original del proyecto y se propone un abordaje correctivo que reivindica el valor de la narratología como medio para entender los largometrajes de ficción en cuanto formas de expresión sociocultural. Así pues, el estudio busca combinar el análisis de los textos fílmicos con la investigación sobre aspectos de representación, producción y contexto, para ofrecer un vistazo a los procesos que influyen en las historias que se cuentan a través de nuestro cine de ficción nacional.

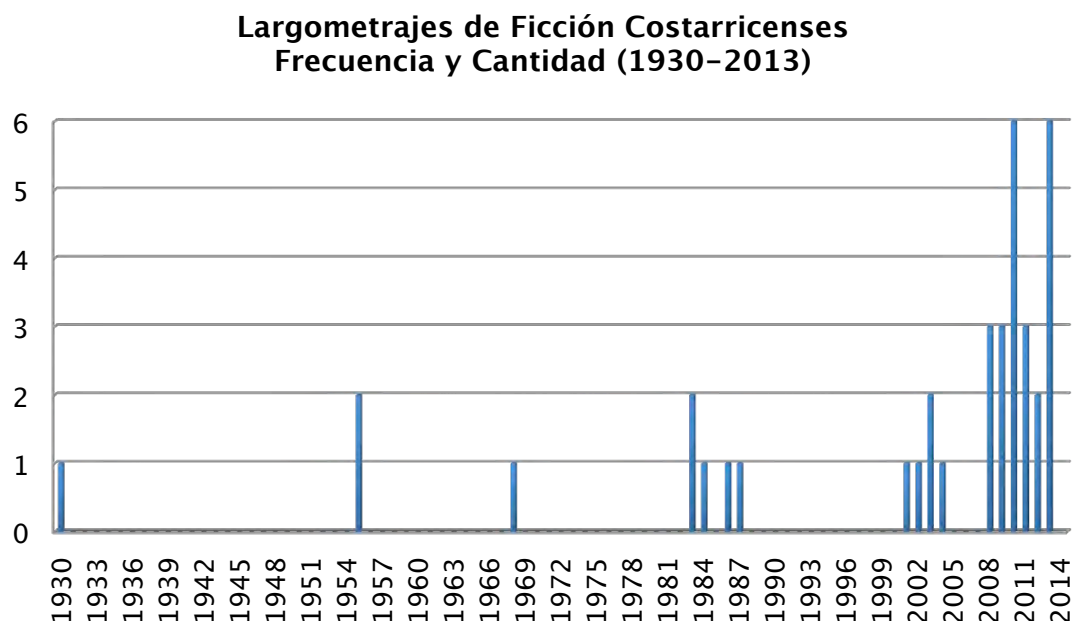
Desarrollo

Cuando se habla de un cine nacional como el costarricense, es común escuchar expresiones como un “cine en pañales”, o “un cine que apenas da sus primeros pasos”; alegorías de infancia que evocan inmadurez y un bajo nivel de desarrollo del campo audiovisual. Posiciones más pesimistas incluso tienden a dudar la existencia misma de un “cine nacional” en nuestro país. Estas percepciones tienen un marcado matiz comparativo con industrias más consolidadas (“Hollywood” siendo el referente principal; o centros regionales como México, Brasil o Argentina), y están basadas en aspectos como la cantidad de películas producidas; su frecuencia/regularidad; la solidez de sus estructuras de financiamiento, producción y distribución; sus valores formales, el reconocimiento crítico y comercial a nivel doméstico e internacional; entre otros.

El crecimiento de nuestro cine de ficción, al menos en los dos primeros rubros (cantidad y frecuencia), resulta imposible de negar. En todo el siglo XX, se realizaron tan sólo 9 largometrajes de ficción costarricenses, con intervalos de hasta 25 años entre una producción y otra. En contraste, sólo en los 13 años que llevamos de este nuevo siglo, se han estrenado 28 filmes, a un promedio de más de 2 por año. Esto representa un incremento

superior al 300% con respecto a todo el siglo pasado, en poco más de una década (CCPC, 2013).

Figura 1



Fuente: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica; 2013.

Cifras aparte, también podemos argumentar un desarrollo *cualitativo* de nuestro cine en términos de su nivel de profesionalización, depuración técnica, y diversidad temática y narrativa. Una serie de factores han contribuido a estas mejoras en cantidad y calidad de los últimos años. Entre los principales, están un aumento en las opciones de formación en el campo (tanto en el país como en el exterior); el aporte de diversas fuentes de financiamiento y fomento; y el acceso a tecnologías digitales que facilitan la producción y distribución de proyectos independientes y de bajo presupuesto.

Continuando con la metáfora del desarrollo, considero que nuestro cine nacional de ficción no solo existe, sino que ya ha dejado atrás su infancia, y está entrando en una etapa de adolescencia. Como todos sabemos, ésta se caracteriza por un crecimiento evidente; la

transición hacia un estado en teoría más “maduro” y autónomo; y procesos de exploración y formación de identidad.

Este último rasgo es especialmente interesante de relacionar al tema de “cine nacional”, si consideramos que el audiovisual de ficción es una de las prácticas culturales a través de la cual una sociedad puede a la vez conocerse y darse a conocer. Ya no se trata -como lo fue en los inicios del cine en Latinoamérica- de un proyecto dominante de identidad nacional controlado por las élites que tenían acceso a la tecnología y el poder de definir “la imagen oficial” de un país frente a su pueblo y el mundo (Burton-Carvajal, 579). Al facilitarse y democratizarse el proceso productivo, lo que resulta es una variedad de voces; distintas perspectivas sobre la historia, los actores y la realidad de un país, que pueden coincidir o contradecirse.

Al mismo tiempo, otras propuestas bien pueden minimizar o rechazar de plano la representación de temáticas localistas en su abordaje, a favor de agendas de comercialización transnacional, o por intereses creativos como lo pueden ser experimentar con un género dramático particular, por ejemplo.

Así pues, el proceso de “exploración y representación de identidad(es)” que se está desarrollando a través de la producción nacional de ficción durante las últimas décadas puede ser visto como un fenómeno dual y complementario:

(i) Como construcción de un perfil fílmico/audiovisual propio, tanto a nivel individual como colectivo. Esto tiene que ver con aspectos como la experimentación con el lenguaje audiovisual y el apropiamiento de sus distintos géneros, estilos y posibilidades, aplicados a una determinada realidad nacional. Asimismo, se refiere a la lucha por el desarrollo y

consolidación de sistemas y redes que posibiliten el ejercicio profesional y sostenible del campo en un país (fomento, producción, distribución y mercadeo, exhibición y consumo, etc).

Figura II

	Expresión	Contenido
Substancia	Los medios y sus sistemas semióticos, en la medida que comuniquen historias.	Personas, sucesos, objetos, etc., que el autor filtra a través de los códigos de su cultura para imitar en un medio narrativo.
Forma	Discurso narrativo: la organización y estructura del contenido narrativo.	Componentes narrativos de la historia: ambientaciones, eventos, personajes, y sus conexiones.

Fuente: "Story and Discourse"; Seymour Chatman (1978)

(ii) Como medio de representación de un contexto socio-cultural. Como lo explica Seymour Chatman (ver Figura II), todo texto narrativo constituye una estructura semiótica en la que podemos diferenciar entre *qué* se cuenta (contenido) y *cómo* se cuenta (expresión). Así, podemos identificar como contenido de una obra de ficción los elementos de la historia: ambientaciones, personajes, eventos, acciones y su lógica conectora. Estos elementos a su vez se expresan a través de un discurso estructurado que llamamos "trama". Chatman le llama a éste el plano formal.

Pero existe otro plano, el plano de la substancia, que como su nombre lo indica, determina la composición de estas dos partes del fenómeno narrativo. La substancia de la expresión no son otra cosa que los medios, que con sus posibilidades comunicativas y códigos propios dictan la forma en que se representará materialmente el discurso. Mientras que la substancia del contenido es todo aquello que rodea y puede inspirar al autor narrativo. Chatman lo

define como el conjunto de posibles objetos, eventos, actores e ideas del “mundo real” que un autor puede imitar o tomar como base para componer su historia (1978, 24).

La relación entre estos dos planos, entre la *substancia* y la *forma* del contenido narrativo, o en este caso concreto: entre la historia de ficción y los elementos que en ella se expresan de una realidad socio-cultural, resulta indispensable de estudiar para comprender la forma en que las obras audiovisuales de un país representan las múltiples facetas de lo que podríamos llamar una “identidad nacional”.

Menciono lo anterior porque en esta primera etapa de mi investigación, ante el visionado preliminar del corpus compuesto por los largometrajes de ficción nacionales realizados entre el 2008 y el 2012, pude identificar la relación estrecha y explícita de estos dos campos en la mayoría de las obras. En sí, esto no es una gran revelación, considerando que el cine latinoamericano en general se caracteriza por tener un marcado acento en su función de representación social. No obstante, este acercamiento a los objetos de estudio me llevó a reconsiderar mi abordaje original, el cual se enfocaba en un análisis más bien descriptivo de la composición y el funcionamiento narrativo de los textos; es decir, el énfasis permanecía aquí, en el plano formal de la historia y la trama.

En mi anterior investigación doctoral sobre el cine de ficción costarricense realizado entre los años 2001-2008 (Fonseca, 2009), el enfoque narrativo del trabajo se complementaba con una interrogante cultural: el objetivo de esa investigación era analizar los textos y compararlos con el modelo dominante de ficción popularizado por la industria Hollywoodense, para así determinar cómo esa forma cultural hegemónica (vista por

muchos como “ajena” o “foránea”) estaba siendo imitada, rechazada o re-elaborada por la periferia.

Para esta investigación que estoy desarrollando ahora con el CICOM, y a partir de las conclusiones a las que llegué en mi estudio anterior, decidí dejar la comparación con el “modelo clásico” y las discusiones sobre hegemonía/resistencia cultural de lado. Sin embargo, en esta primera etapa del proyecto me percaté que aún no he sustituido y articulado de manera suficientemente concreta una *nueva* perspectiva socio-cultural que venga a balancear el enfoque analítico del trabajo y contribuya a su impacto más allá de la deconstrucción y clasificación de objetos narrativos.

No se trata, pues, de renunciar al análisis narrativo de los largometrajes, pero sí de re-enmarcar su función dentro del proyecto para que no sea éste el objetivo final del mismo, sino un medio o herramienta que resalte la naturaleza de la narración fílmica como fenómeno de expresión cultural. Específicamente, deseo indagar en ese proceso que mencioné anteriormente en el cual el cine de ficción de un país sirve como medio para explorar y representar las distintas realidades y características de su sociedad. El mismo esfuerzo puede enfocarse en otras variables, para comprender a su vez cómo distintas fuerzas que operan en ese contexto socio-cultural puede incidir en el desarrollo y la realización de las historias.

Desde luego, estas consideraciones me obligaron a elaborar una herramienta de análisis que me permitiera ir más allá de la identificación de los componentes narrativos del texto y su funcionamiento, la cual presento a continuación:

Figura III

1. Análisis narrativo del texto fílmico

Aspecto a Analizar	Descripción	Fuente
(a) Historia	Resumen lineal del inicio, desarrollo y resolución de eventos principales; ambientación; personajes; etc.	Texto
(b) Estructura	Desglose de la acción por escenas. Organización de la historia en la trama del texto.	Texto
(c) Tipo de trama	Ubicación del relato dentro del triángulo propuesto por McKee: arquitecra-minitrama-antitrama.	Texto
(d) Géneros dramáticos	Convenciones genéricas con presencia dominante en el texto.	Texto
(e) Temas centrales	Ejes temáticos de la historia.	Texto - Autor(a)
(f) Mensajes identificables	Mensaje central y/o intención comunicativa percibida.	Texto - Autor(a)

2. Análisis cultural/contextual del texto fílmico

Aspecto a Analizar	Preguntas de Investigación	Fuente
(a) Motivación comunicacional	¿Responde el texto a estímulos socioculturales en su planteamiento temático y retórico? ¿Cuáles?	Autor(a)
(b) Representación del contexto	¿El contexto sociocultural juega un papel significativo en la historia, o se limita a la ambientación espacio-temporal de la acción? ¿Cuáles aspectos específicos de ese contenido cultural se expresan en el plano formal de la narrativa? ¿Cómo se representan?	Texto - Autor(a)
(c) Historial del proyecto	¿Cuáles fueron las condiciones de producción, financiamiento y distribución del proyecto? ¿Quiénes fueron los principales actores sociales involucrados? ¿Cuál es su perfil/objetivos generales?	Autor(a) - Material Adic.
(d) Motivación narrativa	¿A qué estímulos/influencias responde predominantemente la composición narrativa del texto? ¿Intereses de representación cultural? ¿De expresión personal? ¿Planeación estratégica? ¿Otros?	Autor(a)

Como se puede ver en la Figura III, el punto de partida se mantiene: es el análisis narrativo de los largometrajes (1). Aquí se “interroga” el texto para recuperar los distintos elementos que conforman la historia (1a); se identifica como ésta se organiza lo largo del discurso (1b); y el tipo de macro-estructuras narrativas con las que muestra coincidencias (1c; 1d). En este proceso, también se extrae lo que se percibe como el tema o temas centrales de la obra (1e), así como su mensaje central e intención comunicativa (1f). Cada lectura es distinta, desde luego, por lo que estas dos percepciones se contrastarán con la “posición

original” del autor o autora. Valga señalar aquí que soy consciente que el cine es una obra de autoría colectiva, pero para efectos de este trabajo, defino como “autor/autora” a individuos que hayan tenido control directo sobre el contenido y desarrollo narrativo de los proyectos, como guionistas y directores, por ejemplo.

El cambio de enfoque en el estudio se nota principalmente en esta segunda fase de análisis (2), donde tomo la información recabada en la etapa anterior y la contrasto con variables culturales/contextuales de estudio, como por ejemplo la motivación comunicacional (2a). Aquí dejo de lado el énfasis deconstructivo/descriptivo de la primera etapa, y planteo preguntas claves de investigación que no pueden ser respondidas a través del texto únicamente, sino que también requieren del conocimiento específico del proceso que tienen los autores.

Por ejemplo, para este aspecto consulto si el tratamiento temático y retórico identificado en el primer análisis responde a estímulos socioculturales concretos de la realidad nacional, y cuáles son. Esto implica una primer y significativa diferenciación entre aquellos textos que están más estrechamente ligados a la circunstancia nacional, y los que optan por otros abordajes.

El próximo rubro pasa a ser uno de los más importantes para la investigación, pues tiene que ver con la representación particular del contexto en la obra (2b). Aquí se comparan los rasgos del texto con el aporte de los autores, para distinguir cuáles elementos específicos se están seleccionando de ese gran ámbito que es la “substancia de contenido” cultural, y cómo se representan concretamente en el plano formal de la narrativa.

El siguiente aspecto a analizar es la historia de desarrollo de los proyectos (2c). Más específicamente, tiene que ver con identificar los actores sociales involucrados en el proceso, así como sus distintas agendas, objetivos y cuotas de poder. Estos factores son de gran importancia para estudios culturales como éste, que buscan reconocer las distintas fuerzas que influyen y determinan los procesos de producción de significado.

Complementando esa idea está el último rubro que (a falta de un mejor término) he titulado “motivación narrativa” (2d). Esta variable busca justamente identificar cuáles estímulos del entorno influyeron predominantemente a las/los autores a la hora de conceptualizar el texto narrativo. El objetivo acá es lograr cierta conciencia sobre el “peso relativo” de ciertas influencias en nuestro cine de ficción; sean estas intereses de representación cultural, de expresión personal, de planeación estratégica pensando en vías de financiamiento y distribución, etc.

Con la aplicación de este instrumento que combina el análisis del texto narrativo con el estudio de su contexto de creación (o al menos ciertos aspectos clave del mismo), lo que busco es alinearme con una visión particular de la narratología puesta al servicio de los Estudios Culturales, esa disciplina que explora los procesos de construcción de significados en la sociedad y las dinámicas de poder involucradas.

Esta posición está quizás mejor explicada por Mieke Bal (1997), quien acertadamente señala que el “punto” de la narratología *no es* demostrar, tipificar y clasificar la naturaleza narrativa de un objeto. Ese ejercicio, dice la autora, podrá aliviar esa ansiedad tan humana por imponer orden al caos, pero en realidad no ofrece mayor conocimiento sobre el fenómeno en sí (221).

Las narrativas, nos recuerda Bal, son manifestaciones o “actitudes” culturales, a la vez *productos de y referencias a* su circunstancia. Así pues, la narratología no ofrece tan solo una perspectiva sobre un texto, sino también (y más significativamente) sobre una cultura y sus dinámicas. Y *ese*, justamente, es el punto de esta disciplina: no describir ni clasificar, sino tratar de *comprender* el significado que guarda un texto narrativo en relación a sus características y condiciones de producción, representación y consumo; entre otras (222).

Me parece que este abordaje es adecuado para analizar un cine nacional de ficción que, como argumenté al principio, ya dejó atrás sus primeros pasos y está entrando en una nueva fase de consolidación, regularidad y madurez. Nos alejamos cada vez más de los esfuerzos aislados y esporádicos que caracterizaron hasta hace poco nuestra producción fílmica, en busca de algo que se asemeje más a un “proyecto nacional” articulado a partir de la lucha por legislación y fondos locales de fomento; criterios de responsabilidad social; redes nacionales e internaciones de cooperación; la creación de audiencias o nichos de mercado; etc., que permita mantener y mejorar las condiciones para el fortalecimiento de la industria en el país.

Lo que busco lograr en esta investigación es identificar de qué formas éstos y otros factores socioculturales que caracterizan a esta etapa de transición en nuestro cine influyen en la composición narrativa de los largometrajes del periodo. Se trata, en otras palabras, de ahondar en nuestro cine de ficción reciente como modo de expresión cultural, enfatizando el *por qué*. ¿Por qué un relato es como es, en contenido y en forma? ¿Cuáles son las principales fuerzas que están moldeando nuestras narrativas de ficción cinematográficas? ¿Por qué priman ciertos abordajes narrativos y temáticos sobre otros? En resumen, deseo

contribuir a una mayor comprensión sobre *cuáles aspectos de nuestra realidad nacional estamos representando a través del cine de ficción, y qué razones hay detrás de ello.*

Referencias Bibliográficas

Bal, Mieke. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Burton-Carvajal, Julianne. (1998). “South American Cinema” en: *The Oxford Guide to Film Studies*. Eds. John Hill y Pamela Church-Gibson Londres: Routledge.

Chatman, Seymour. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Londres: Cornell University Press.

Fonseca, Jose A. (2009) *Narrative Tendencies in Latin American Fiction Cinema (1998-2008): uses and transgressions of the “Classical Model”*. (Tesis de doctorado) Departamento de Estudios de la Información y los Media, Universidad de Bergen. Bergen, Noruega.

Otros:

Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CCPC). Comunicación vía e-mail. Noviembre, 2013.