

Bernardo Bolaños Esquivel
Guillermo González Campos

De tránsitos, imágenes y sentidos:
LITERATURA Y PRODUCCIÓN
AUDIOVISUAL EN COSTA RICA

EDICIONES PERRO AZUL / ENSAYO

Producción Editorial: Ediciones Perro Azul
Portada: Carlos Aguilar
Libro aprobado por el Consejo Editorial 2017

741.6
B687-d Bolaños Esquivel Bernardo y González Campos, Guillermo.
De tránsitos, imágenes y sentidos: Literatura y
producción audiovisual en Costa Rica / Bernardo Bolaños y
Guillermo González. - 1ª ed. - San José, C. R. : Perro Azul,
2017.

194 p. : 14cm X 21 cm.

ISBN 978-9930-9578-7-5

I. MATERIALES AUDIOVISUALES - PRODUCCIÓN
II. Autor III. Título

ISBN 978-9930-9578-7-5

Hecho el depósito de ley

© Bernardo Bolaños E. y Guillermo González C.

© Ediciones Perro Azul de la presente edición, C.A. C.R.

Reservados todos los derechos

Prohibida la reproducción total o parcial del contenido de este libro.

Impreso en Costa Rica. Printed in Costa Rica.

*A Laura, Helena e Irene, que saben reencontrar,
en el sosiego y la desventura,
los avatares de la memoria y el olvido.*

BERNARDO

*A Daniel, que tanto sabe de miradas perennes,
acertijos silenciosos y emociones inauditas.*

GUILLERMO

ÍNDICE DE CONTENIDO

Presentación	9
Apuntes introductorios	13
Texto literario y producción audiovisual en Costa Rica: Recorrido histórico.	23
1. Propuesta de priorización	25
2. Las primeras adaptaciones	27
3. Los años ochenta: El apogeo de la adaptación en Costa Rica	44
4. Las adaptaciones de los noventa: El espacio rural idealizado.	98
5. Vislumbrando nuevas preocupaciones	112
Bibliografía	141
Anexo Datos técnicos de las obras audiovisuales analizadas	145

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Primeras adaptaciones audiovisuales de obras costarricenses	29
Cuadro 2. Adaptaciones audiovisuales de obras literarias costarricenses (1977-1986).	46
Cuadro 3. Tipos de adaptaciones audiovisuales hechas en la década de los ochenta	51
Cuadro 4. Documentales de tema literario en Costa Rica (1982-1987)	91
Cuadro 5. Adaptaciones audiovisuales de obras literarias costarricenses (1993-1999)	100
Cuadro 6. Documentales de tema literario en Costa Rica (1995-1999)	108
Cuadro 7. Adaptaciones audiovisuales de obras literarias costarricenses (2000-2017)	113
Cuadro 8. Documentales de tema literario en Costa Rica (2000-2012)	132

PRESENTACIÓN

Con la presente obra, sus autores, Guillermo González y Bernardo Bolaños, continúan entregando al público parte de los resultados de sus estudios sobre la producción audiovisual costarricense. Un tema en el que ya acumulan diversas publicaciones que los posicionan, sin ninguna duda, entre los principales investigadores del tema. Lo que en nuestro medio equivale también, haya sido esa o no la intención de sus autores, a constituirse en divulgadores de materiales con gran frecuencia olvidados, y en algunos casos de imposible localización, al menos a la fecha. Siguiendo el camino abierto por María Lourdes Cortés con sus pioneros estudios sobre la producción audiovisual costarricense, que luego ampliaría a ámbitos regionales, González y Bolaños han emprendido el estudio de la producción audiovisual costarricense con una óptica que mezcla el enfoque histórico con breves, pero eficientes, análisis formales y sociopolíticos de los productos concretos que sus minuciosas investigaciones les han llevado a identificar y ubicar.

Los méritos de este volumen son variados, siendo uno de los principales la decisión de enfocarse en una vertiente muy concreta de la producción audiovisual nacional: aquella directamente referida a la literatura nacional. Principalmente a las adaptaciones audiovisuales de textos de la literatura

nacional, pero abarcando también obras documentales, de homenaje o de recreación de figuras individuales o de colectivos de nuestra historia literaria. Esta decisión de enfocarse en una vertiente concreta, les permite no solo dedicar un poco más de espacio a las diversas producciones, sino generar una eficiente narrativa sobre el desarrollo y avatares de este subgénero del audiovisual costarricense. Esta decisión de focalizar su objeto de estudio ya la habían practicado, y mostrado su valor, en sus trabajos sobre la representación audiovisual de los grupos indígenas de Costa Rica.

La focalización del estudio en la producción audiovisual nacional directamente relacionada con la literatura costarricense les ha permitido articular y presentar una narrativa convincente sobre dicha producción. Parte importante de esta narrativa es la definición de cuatro periodos principales: los orígenes, la eclosión, un cierto repliegue y el periodo actual. De todos ellos, los autores nos dan una adecuada caracterización, que nos permite hacernos una buena imagen de la evolución de esta rama del audiovisual costarricense. Entre las características apuntadas para cada período, llama la atención lo tardío y escaso de la producción hasta inicios de los 70s; la importancia de las por entonces recientes instituciones estatales dedicadas al ámbito cultural en el período de eclosión; el relativo estancamiento que se produce en los 90s, producido en parte por el debilitamiento de dichas instituciones; y la emergencia de una nueva etapa a inicios del XXI, marcada, entre otras cosas, por nuevas formas de colaboración entre instancias públicas y privadas, así como la fuerza de un rasgo estético muy poco presente a lo largo del XX: la mayor libertad que se dan los creadores al adaptar obras literarias al medio audiovisual. Esto último no solo fue correctamente identificado por González y Bolaños, sino que es de una importancia difícil de sobrestimar, en tanto evidencia la creciente conciencia de que el literario-verbal y el audiovisual son dos lenguajes distintos, siendo muy difícil, por no decir imposible, pasar un texto de un medio a otro sin hacerle profundas

adaptaciones y cambios. No se trata de que antes no hubiera habido intentos en esta dirección, como lo demuestra el caso de *La Segua*, pero no solo habían sido muy esporádicos, primando el intento de recrear tal cual el texto literario, sino que sus resultados no habían sido del todo exitosos. En esta medida, puede hablarse de una creciente madurez estética del audiovisual nacional, al menos en la producción estudiada.

Son numerosos los aciertos de la narrativa articulada por los autores sobre el tema en estudio. Me limitaré a enunciar muy brevemente dos de ellos, que me resultan particularmente interesantes: el predominio, a lo largo del siglo XX, de audiovisuales de ambiente y temática rural, y el mayor conservatismo ideológico presente, en general, en la producción de los años 90s comparada con la de los 80s. Lo primero es llamativo dado el carácter crecientemente urbano de la Costa Rica de las últimas tres décadas del siglo XX, justo aquellas en las que se realizan la mayoría de las producciones estudiadas. Pareciera como si a mayor urbanización del país, mayor presencia de lo rural en la pantalla, acaso como nostalgia de algo que se estaba perdiendo, acaso como intento de mantener y revitalizar su presencia en la cultura nacional. En el caso del mayor conservatismo de los 90s frente a los 80s, llama la atención que haya sido justo durante la época de mayor impronta de lo estatal en la producción audiovisual, cuando esta haya sido ideológicamente más crítica, lo que necesariamente implicaba una denuncia contra la realidad social que el mismo estado se hallaba a cargo de gestionar, y a fin de cuentas contra el accionar estatal mismo.

El libro es, sin duda, un aporte importante para la comprensión de los procesos de cambio de la cultura nacional, o más correctamente de las culturas nacionales. En esa medida, muchos de sus aportes provendrán de su lectura a la luz de contextos más amplios. Por ejemplo, llama la atención los paralelismos de la evolución de la producción audiovisual estudiada, con la de la producción teatral nacional de la misma época. O la ausencia casi total de presencia indígena, tanto en la produc-

ción audiovisual estudiada como, algo menos, en la producción literaria que le da base. Así, los poquísimos personajes indígenas presentes en unos muy pocos de los textos literarios adaptados al audiovisual, desaparecen en dichas adaptaciones. Un rasgo indudablemente inmerso en toda una tradición cultural nacional.

En resumen, que este libro no solo es una invaluable fuente de información sobre su tema concreto (por ejemplo, los listados y fichas técnicas de los audiovisuales analizados), sino que también trata numerosos temas para la reflexión y el diálogo. Por todo ello, será de gran interés para todas las personas interesadas no solo en el desarrollo de la producción audiovisual nacional, sino en general de la evolución sociocultural costarricense de los últimos cincuenta años.

BERNAL HERRERA

APUNTES INTRODUCTORIOS

Una de las vertientes de investigación más productivas de los estudios fílmicos es el examen de las relaciones simbólicas e ideológicas que se establecen entre el texto literario y el texto audiovisual. Es bien sabido que una parte muy importante de la producción fílmica de cualquier país se encuentra basada en textos literarios, lo cual valida la realización de estudios que clarifiquen, tanto las motivaciones sociales y culturales de este tipo de obras, como el tipo de conexiones que se dan entre el texto original y su adaptación audiovisual.

Por otro lado, en países como el nuestro, este tipo de análisis resulta de particular interés debido a las limitaciones que, a lo largo de la historia, han existido para elaborar producciones audiovisuales, lo cual da una relevancia particular a las pocas obras y autores que a lo largo del tiempo han sido considerados "aptos" para ser representados de forma audiovisual. Al existir pocas oportunidades de realizar obras de este tipo, la adaptación de una obra literaria se vuelve un hecho muy significativo, pues constituye un gran esfuerzo de producción que, a la larga, solo se lleva a cabo cuando existen intereses muy particulares de que dicha obra sea expuesta.

En este contexto, resulta interesante analizar el ámbito ideológico del tipo de obras que han sido adaptadas, con el fin de entender la posible relación que tiene su "puesta en esce-

na" con aspectos como el imaginario nacional, el marco institucional, los ideales identitarios del país y el código moral socialmente aceptado. Tal y como lo explica Buxó (1999, pág. 19), las narrativas materializadas en palabras o imágenes terminan por construirse en una fuente indispensable para el entendimiento de la representación del individuo dentro de una colectividad:

No hay que olvidar que nos educamos a través de historias y vivimos en un mar de cuentos, nos contamos historias, nos montamos nuestra propia película y por lo tanto es a través de la narración que damos significado y legitimidad a la realidad cultural. Sobre la base de este entrenamiento histórico y cultural actúan también la fotografía y el cine y ahí encontramos en la apariencia y la actancialidad de la foto y el cine cuya significación no se sitúa en una realidad unívoca estable, inmutable, que se puede encontrar ahí afuera, sino en la virtualidad de ver y dialogar a través de la mirada o las palabras propias de alguien más.

Tanto el cine como la literatura constituyen prácticas artísticas vitales para la conformación de la identidad nacional de cualquier país. En efecto, los valores que ambas artes construyen a nivel simbólico son la materia prima a partir de la cual se constituye el imaginario nacional de un país o una región. Por eso, el análisis de sus estructuras ideológico-simbólicas y, sobre todo, el de sus mecanismos de reproducción a través del cine y la literatura son sumamente importantes. Como se sabe, el proceso de creación no está exento de las manipulaciones políticas y económicas; tanto la literatura como el cine son prácticas sociales, es decir, son actividades inmersas dentro de una estructura de poder. Por ello, su análisis permite identificar trazos ideológicos de proyectos de centralización, y tiene como fin primordial poner de manifiesto cómo estas obras legitiman e incluso justifican una determinada visión de la realidad nacional.

En el caso particular de Costa Rica, estudios literarios y filosóficos¹ han dejado en claro cómo la construcción

¹ Véase, por ejemplo, los trabajos de OVARES et al. (1993), QUESADA SOTO (1998) y JIMÉNEZ (2005).

simbólica de la nación costarricense se gestó a partir de un proyecto ideológico de unificación y centralización de poder político y económico realizado por la oligarquía cafetalera surgida durante las últimas décadas del siglo XIX, la cual estaba ligada a la exportación de productos agrícolas, especialmente, el café. Así, la literatura, la historia, el pensamiento, los héroes, el simbolismo y las tradiciones nacionales se constituyeron a partir de los intereses de este poder oligárquico.

Hasta ahora, ninguna investigación ha analizado los mecanismos de reproducción de estos modelos mentales en el paso del texto literario al texto cinematográfico. No existe ni siquiera un trabajo comprensivo que aborde, de forma integral, todas las obras audiovisuales hechas a partir de textos literarios. Ciertamente, existen algunas aproximaciones de carácter general al tema de las relaciones entre literatura y producción audiovisual en Costa Rica, pero poseen la limitación de abordar el asunto solo de forma muy parcial. Además, algunos estudios tienen un marcado carácter descriptivo y formalista y la desafortunada tendencia a caer, en determinados momentos, en la mera referencia anecdótica. Entre estas investigaciones sobresale el estudio pionero hecho por CORTÉS (2002) y el trabajo de BALDODANO (2008). En lo que respecta a los tratamientos particulares, tampoco existe una tradición analítica consolidada, pues la realización de este tipo de investigaciones son una actividad muy incipiente. Dentro de este ámbito, puede citarse el trabajo que hemos venido realizando en los últimos años. Al respecto, véase BOLAÑOS y GONZÁLEZ (2005, 2010a y 2010b), trabajos que, por otra parte, conforman el punto de partida de este texto, el cual tiene el objetivo de intentar ofrecer una visión más amplia del fenómeno.

Este trabajo², entonces, pretende llenar el vacío que se ha mencionado, adentrándose en la organización, los límites

2 Este trabajo se realizó como parte del proyecto de investigación 510-A8-214 "Una aproximación crítica a las creaciones audiovisuales costarricenses hechas a partir de textos literarios", el cual fue realizado en la SEDE DEL ATLÁNTICO con el auspicio de la VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN de la UNIVERSIDAD DE COSTA RICA.

y los contornos que han guiado este proceso de adaptar al audiovisual algunas obras literarias costarricenses. Con ello, se pretende confirmar si la producción audiovisual costarricense³ hecha a partir de textos literarios sigue el despliegue unilateral, cercenador y menoscabado del discurso nacional oligárquico o si, por el contrario, ha podido mantenerse al margen y desarrollar una posición crítica. Además, también se tiene por objetivo analizar el tratamiento que se ha hecho de los textos literarios al ser puestos en imágenes. Por último, cabe también examinar el contexto histórico en que se han dado estas adaptaciones y la relación que estas mantienen con el imaginario nacional. Sobra indicar que casos como los abordados aquí deben estar motivados por una serie de presupuestos sociales, ideológicos y técnicos que lo han hecho viable dentro del contexto audiovisual costarricense.

En este sentido, este estudio surge por la necesidad de contar, en primera instancia, con un análisis global que determine los modelos de representación nacionales plasmados en las obras audiovisuales basadas en textos literarios costarricenses. Su objetivo, además, es ofrecer, por medio de una propuesta de periodización, un recuento de este tipo de obras, gracias a la cual se aprecie qué autores han sido llevados a la pantalla, qué instituciones públicas y privadas han participado en este proceso, cuáles han sido los propósitos que han guiado la producción, etc. En fin, entender en qué condiciones históricas y sociales se han producido las obras audiovisuales basadas en textos literarios costarricenses, y determinar cómo todos estos factores han incidido en una particular manera de ver lo “nacional” en dichas obras audiovisuales.

Las reflexiones sobre las relaciones entre el audio-

3 Para efectos de este trabajo, se entenderá por producción audiovisual cualquier obra de carácter comunicativo que utilice la imagen y el sonido para transmitir una idea, sin importar el formato. De esta forma, a lo largo de este artículo, se analizarán obras tanto en formato de cine y televisión, como aquellas hechas en formato digital. Sin embargo, solo se incluyen los audiovisuales que, en mayor o menor medida, poseen un carácter profesional. Debido a esto, las obras aficionadas, como muchas de las que parecen en *YouTube*, no han sido tomadas en cuenta.

visual y la literatura, incesantes a lo largo de la historia del séptimo arte, se han movido por diversos caminos que convergen en un mismo propósito: el análisis de las conexiones que se establecen al trasladar el contenido del texto literario, básicamente un sistema lingüístico modalizado, al texto audiovisual, un entramado de elementos diversos como lenguaje, imagen, música, etc. La literatura y el cine son sistemas semióticos distintos y, por lo tanto, no homologables, como lo explica con claridad Buxó (1999, pág. 10):

Textualidad y visualidad son dos formas de informar y narrar la experiencia humana. La primera dispone de estructuras lingüísticas y metalingüísticas para refinar y hacer más efectivas las estrategias de representación y los argumentos. Pero esa eficacia no puede ser considerada en detrimento de la complejidad de la segunda, esto es, de las posibilidades propias de la representación visual. Sin duda hay que reconocer la complementariedad cognitiva y cultural de lo visual y lo textual, pero también rechazar que la visualidad y que la imagen secuencia sea una versión disminuida de la textualidad y la palabra-frase. Justamente la visualidad se implica en las fronteras ambiguas de lo visible e invisible, de lo que se puede y no se puede ver, de lo que al verse no significa, del pasar de la representación literal al amplio campo de la experiencia, las evocaciones y los juegos metafóricos.

Debido a esto, como lo ha sugerido DE GRANDIS (2000), en dicha empresa no basta con examinar cómo la narración, en tanto elemento compartido, es abordada por ambas expresiones artísticas. Para esta autora, el abanico de posibilidades analíticas se bifurca en dos posibilidades metodológicas. Por un lado, están los estudios que destacan los valores operativos y las formas ideológicas que se juegan en los procesos discursivos que el signo artístico de ambas artes manifiesta y, por otro, aquellos que, más bien, tienen en cuenta su forma artística desde una estética particular y desde una perspectiva más formalista.

Los que tienden hacia el primero de estos polos abordan el cine, casi exclusivamente, como un signo ideológico inmerso

en un proceso histórico y desatienden el soporte material y los aspectos técnicos del lenguaje cinematográfico. Los otros consideran que el filme es una forma híbrida en la cual el aspecto visual predomina sobre el verbal y, por eso, los signos que conforman el sistema complejo de códigos cinematográficos son significativos, no solo por sí mismos, sino por el contexto fílmico en el que se encuentran. Ambas tendencias, como es de suponer, no representan posiciones encontradas, sino complementarias.

Intentando seguir la propuesta anterior, este estudio ofrece un recuento histórico de la producción audiovisual hecha a partir de textos literarios, el cual se ha visto enriquecido con algunas acotaciones de tipo interpretativo a fin de estudiar algunos temas particulares que, por su trascendencia, merecen ser analizados y explicados a la luz de la coyuntura propia del audiovisual nacional. Para efectos del análisis, las producciones audiovisuales se ordenarán en cuatro grupos de tipo cronológico. Dicha organización obedece no solo al momento en que la obra fue hecha, sino que, como se verá, se relaciona con las grandes similitudes que las obras manifiestan en aspectos como la elaboración del guion, el tratamiento de la fotografía, la imagen de la ruralidad, la ambientación y el vestuario, entre otros. De esta manera, en un primer conjunto se analizarán las primeras adaptaciones de textos literarios que datan de los años cincuenta, sesenta y setenta. Luego, se abordarán las obras de los años ochenta, las cuales, como se verá, son numerosas. En un tercer grupo se ubican las de finales de los noventa y principios de la primera década del presente siglo. Al final, se analizan las muestras audiovisuales más contemporáneas.

Finalmente, debe dejarse manifiesto que este trabajo también intenta ser una invitación para que se realicen más estudios de esta clase. Para nadie es un secreto que, al igual que mucha de la producción audiovisual costarricense, estas obras son ignoradas por el gran público, pues no han tenido una divulgación masiva, dada las limitaciones de circulación propias de medio nacional. Se espera que con este estudio se despierte el interés por la producción nacional basada en

textos literarios, el cual, lamentablemente, ha sido bastante escaso hasta ahora. Debido a ello, se ha desperdiciado un instrumento pedagógico para la enseñanza de la literatura costarricense y una veta de investigación social importante para comprender las dinámicas identitarias de nuestro país.

TEXTO LITERARIO Y
PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL
EN COSTA RICA:
RECORRIDO HISTÓRICO

I. PROPUESTA DE PERIODIZACIÓN

Tal y como se indicó antes, en el ámbito de este trabajo, las producciones audiovisuales son concebidas como elaboraciones simbólicas complejas que se constituyen a partir de pautas cinematográficas que, desde el punto de vista analítico, se encuentran relacionadas con el momento coyuntural en el cual fueron concebidas. Desde este punto de vista, el horizonte explicativo busca vislumbrar sistemas de organización comunes y relacionarlos con el contexto histórico y social en que fueron hechas las producciones audiovisuales.

En este sentido, desde un punto de vista metodológico, se ha procurado seguir los pasos de análisis propuestos por Patrick Cattrysse (citado por ZECCHI 2012, pág. 33), quien defiende la superación de modelos relacionados con la “reconstrucción de las fuentes” o las “normas de equivalencia”, pues tienden a ignorar los aspectos contextuales. En su lugar, este autor propone que la aproximación a textos audiovisuales adaptados siga cuatro fases:

1) “selection policy”, selección del material; 2) “adaptation policy”, estudio del sistema de adaptación del material seleccionado; 3) análisis de cómo el material elegido funciona dentro del contexto cinematográfico al cual pertenece; y, finalmente, 4) exploración de las relaciones entre las normas de selección y de adaptación por un lado, y entre el funcionamiento y el contexto por otro.

Tomando lo anterior como punto de partida, los audiovisuales hechos a partir de textos literarios costarricenses se han agrupado para efectos de análisis en cuatro periodos distintos, cada uno de los cuales presenta características particulares con respecto al contexto, la iniciativa y el propósito de las producciones. Dichos periodos son los siguientes:

- Un primer periodo abarcaría los primeros casos, aquí considerados como “aislados”, en los que una obra literaria costarricense es llevada al formato audiovisual, los cuales datan de mediados de la década del 1950. Se trata de unas pocas películas que constituyen esfuerzos particulares de algunas personas e inconexos entre sí, pero que reflejan un momento particular de la historia del cine nacional.
- El segundo grupo, que es el conjunto mayor hasta el momento, lo componen los audiovisuales creados entre las décadas de 1970 y 1980. En este caso hay algunas producciones aisladas, pero, en general, como se verá luego, hay, por primera vez, una intencionalidad explícita de llevar obras costarricenses a la pantalla, propósito que, además, estará liderado por instituciones estatales. Debe tenerse presente que, en este momento, aparece la televisión estatal y las universidades públicas comienzan a desarrollar diversos proyectos educativos utilizando el video como instrumento didáctico. Como se detallará luego, las obras de este periodo, debido al contexto social en que fueron hechas, conforman un conjunto audiovisual sumamente interesante de estudiar desde el punto de vista ideológico.
- El tercer periodo abarca las obras hechas desde inicios de la década de los noventa hasta el año 2000. Son obras hechas en un escenario poscrisis caracterizado por el repliegue de las instituciones estatales y el surgimiento de un grupo de productores independientes.

- El cuarto periodo comprende las obras producidas en la última década, la cual se caracteriza por un declive significativo en la utilización de textos literarios costarricenses como base de producciones audiovisuales; es decir, un auge sin precedentes del guion original.

No está de más recordar que esta periodización, como cualquier otra propuesta, posee fines meramente organizativos y que su finalidad es facilitar la discusión del material fílmico. La historia es un proceso continuo y todo corte en ella no deja de tener algo de arbitrario. Sin embargo, como se verá a continuación, esta periodización no constituye una clasificación antojadiza, sino que se brindan criterios para su constitución que, en alguna medida, le otorgan un soporte objetivo a la propuesta.

2. LAS PRIMERAS ADAPTACIONES

Salvo algunos casos aislados, es posible afirmar que la adaptación de obras literarias costarricenses al formato audiovisual es un fenómeno que arranca de forma sistemática a finales de la década de los setenta y tiene su mayor auge en la primera parte de la década de 1980. Como se verá más adelante, es un proceso guiado por instituciones estatales con fines, en primera instancia, de apoyo educativo.

Lo anterior se debe al hecho de que, hasta los inicios de la década de los setenta, la producción audiovisual en Costa Rica fue un fenómeno escaso, casual y movido por intereses individuales. En esta época, el país se caracterizó por ser un consumidor de producciones cinematográficas, sobre todo, aquellas hechas en Estados Unidos y México. La creación de obras no fue sino una preocupación aislada de algunas personas. En esta época, hubo un gran apogeo de las salas de cine, tanto en la capital como en las provincias, pero este auge se debía básicamente a que la gente veía el cine importado dominado por grandes circuitos. Dado lo anterior, los proyec-

tos cinematográficos de este momento tuvieron un carácter incidental y tuvieron poco impacto en el público nacional.

Justamente por eso, más que un periodo en la historia de las producciones audiovisuales costarricenses, los esfuerzos hechos durante estos años, que no constituyen un conjunto orgánico entre sí, deben verse más bien como algunos casos excepcionales dentro de un contexto en que no existía una industria cinematográfica nacional. Dentro de dicho marco histórico, surgen las primeras dos obras filmicas basadas en textos literarios: *Elvira* (1955), largometraje basado en la obra homónima de Moisés Vincenzi, la cual es la primera película sonora hecha en Costa Rica y la segunda obra de ficción filmada en el país, y "Matatigres" (1956), adaptación del cuento homónimo de Fabián Dobles hecha en 1956 e incluida en el filme *America Pagana*, documental de los cineastas italianos Aldo Buzzi y Federico Patellani.

En ambos casos, llama la atención de que se trata de obras literarias que, en ese momento, eran de reciente publicación. De hecho, *Las historias de Tata Mundo* habían sido publicadas justo un año antes de su filmación. Por otro lado, cabe destacar que en esa época dichas obras, prácticamente, no tuvieron ninguna incidencia. De hecho, la primera fue un fracaso que estuvo en cartelera poco más de una semana para luego ser guardada por más cuarenta años (lo anterior sin menoscabar su relevancia para la historia del cine en Costa Rica). La segunda película, por su parte, nunca se estrenó en Costa Rica. En el CUADRO I se incluyen los datos de ambas producciones.

La película *Elvira* constituye un caso particular. Llevada a cabo por Carlos Alfaro MacAdam, empresario costarricense propietario de Radio Columbia⁴. La obra, de forma curiosa, posee rasgos que la acercan al melodrama amoroso, el cual, en ese momento, era sumamente exitoso. No debe olvidarse que la Época de Oro del Cine Mexicano se funda-

4 No deja de llamar que sea justamente un empresario radiofónico quien se haya lanzado a esta aventura. En la industria cinematográfica mexicana, hay varios casos de empresarios de la radio que lograron incursionar en el negocio de la producción de películas.

CUADRO I
Primeras adaptaciones audiovisuales
de obras literarias costarricenses

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción	Obra literaria adaptada
<i>Elvira</i>	1955	Alfonso Patiño Gómez	Cine 35 mm B/N	Independiente (Radio Columbia)	<i>Elvira</i> (1940), novela de Moisés Vincenzi
<i>America Pagana</i>	1956	Aldo Buzzi y Federico Patellani	Cine 35 mm color	Independiente (Royalty Film)	"Matatigres" (1955), cuento de Fabián Dobles

FUENTE: Elaboración propia.

mentó en buena parte en este género cinematográfico. No obstante, *Elvira* tuvo una mala recepción tanto del público como de la crítica. Con respecto a lo primero, debe tenerse en cuenta que duró en cartelera una semana solamente y que sus funciones, para hacerlas más atractivas, estuvieron acompañadas del “debut” del músico costarricense Ray Tico, práctica común en esta época. La crítica, por su parte, no tuvo ningún reparo en señalar los errores tanto estéticos como estructurales de la película. De hecho, se incitaba a ver la película por el hecho de ser “costarricense”, no porque fuera “buena”. Tan poco éxito logró, que el empresario no volvió a hacer ningún otro intento de producir “cine costarricense”.

Una posible explicación de lo anterior es que *Elvira* no se siente una obra “costarricense”, a pesar de ser presentada como tal. Ciertamente, la obra incluye elementos que intentan anclarla en el San José de esa época, incluso la película inicia con la canción *Mi linda Costa Rica*, compuesta por el nicaragüense Tino López Guerra, y con imágenes de la Catedral Metropolitana y el Parque Central. No obstante, estos intentos, la obra, desde el punto de vista ideológico, no se encuentra adscrita a la visión hegemónica de la nacionalidad costarricense. Para empezar, ni el autor ni la novela son representantes “típicos” de la literatura nacional. Ciertamente, Vincenzi ha gozado tanto en esa época como en la actualidad de buena fama de filósofo e intelectual. No debe olvidarse que fue la primera persona en recibir el Premio Nacional de Cultura Magón. Sin embargo, su obra literaria siempre ha sido considerada “menor” y, en general, es muy poco conocida, pues nunca más se volvió a reeditar.⁵ Por eso, la selección

5 De hecho, RAMÍREZ ALVARADO (1980) señala que *Elvira* constituye una obra literaria híbrida que oscila entre la narración y el “lenguaje ideológico” (un equivalente de lo que actualmente denominamos “modalidad expositiva”). Debido a ello, su diégesis se presenta fragmentada y en ocasiones el texto se asemeja más a un ensayo que a una novela. Una valoración más crítica de esta novela se encuentra en la reseña hecha por VÍQUEZ GUZMÁN (2004), quien la califica muy acertadamente como una novela sentimental de tipo folletinesco cuya trama es sensiblera y refleja una visión de mundo cristiana, aristocrática y patriarcal.

de su novela *Elvira* resulta “extraña”, tanto en aquel momento como hoy día. Sobre este aspecto, el conocido escritor Alberto CAÑAS (1955), en su crítica de la película publicada en *La Nación* bajo el seudónimo de “O. M.”, manifiesta lo siguiente:

Costa Rica tiene ambientes y temas para producir buen cine local. Ahí está “La Propia” de Magón esperando que el cine haga justicia a su beneficio de café, a sus viajes en carreta a Puntarenas, a su drama desarrollado en los alrededores del mercado de San José. Ahí está los cuentos de Carlos Salazar Herrera, algunos de los cuales darían pie a presentar las bellezas naturales del Golfo de Nicoya. La búsqueda desesperada por los barrios bajos de San José que narró Fabián Dobles en “Ese que llaman pueblo”, es eminentemente fotogénica. En “Gentes y Gentecillas” está el germen no de una, sino de media docena de películas. Y a lo mejor Fallas, con su gran facilidad para reproducir el lenguaje popular es el hombre para dialogar obras de ese calibre. Y quién sabe si algún día no nos encontraremos con un actor vigoroso, con un actor capaz de recrear el “Pedro Arnáez” de Marín Cañas.

Del comentario anterior, sobresalen dos aspectos: el “ambiente” y el “lenguaje”. Es decir, se reciente en la obra la falta de “ambientes costarricenses” y el uso del lenguaje popular utilizado en Costa Rica. En realidad, el comentario anterior no hace sino reclamar en la película la carencia de una imagen del campo mucho más acorde con el ideario nacional. Las referencias a Magón o a Carlos Luis Fallas no son gratuitas, pues su literatura se acerca mucho más al ideal de lo “costarricense”. Puede decirse, entonces, que, en *Elvira*, la representación del campo y la ciudad no concuerdan con el imaginario nacional.

Para empezar, es notoria la completa ausencia del conflicto entre el campo y la ciudad, tradicionalmente el elemento fundamental de la literatura costarricense hasta muy entrado el siglo XX. Por otro lado, no hay idealización del campo. En la obra, se ve la casa de campo de la familia acomodada, pero su presencia no tiene ningún tipo de ligamen con la acción dramática. Se aprecia, en este sentido, el poco uso

— HOY —

RAVENTOS

A las 3 \$ 2.50
Dona Andrews, en:
"Duelo en la Selva"
Tecalcozac.

A las 7 y 9 \$ 3.00

¡Por fin! El acontecimiento que todo Costa Rica espera!

¡Escena de la película nacional que todos costarricenses han deseado ver en el gran público!

¡Un verdadero estuero que obra un cambio brusco para futuros realidades climatológicas en nuestro ambiente!

¡Artistas costarricenses! ¡Artistas costarricenses! ¡Unos otros maravillosamente realista que viene a acompañarse con el entusiasmo aplaudido y la admiración de todos los costarricenses!

MARITZA URRANO, JOSÉ TÁSIES, IVETTE DE VIVES, FERNANDO ROSARAL y ALBERTINA MOYA, en el bellísimo poema cinematográfico:

ELVIRA

¡Van a sus amigos en la pantalla, interpretados con acierto los personajes creados por el gran autor nacional MOISES VICENCINI! ¡Identifique los paisajes que le son familiares y que sirven de escenario a una historia sugestiva y confesionada! — Con la película, DESUT del músico y cantante costarricense:

"EL RAY TICO"

que se ha cubierto de gloria en radio, cine y televisión en Cuba, México y otros países latinoamericanos! ¡Una espectáculo inolvidable! ¡Los señores están a la venta, desde los dos de la tarde! ¡Pase a retirar la suya!

<p style="text-align: center;">LUX</p> <p>A las 7 y 8 \$ 1.25 Nivia Pineda, en: HISTORIA DE UN ARRIGO DE MINA. — Prohibida para menores de 18 años.</p>	<p style="text-align: center;">CAPITOLIO</p> <p>A las 7 y 8 \$ 1.25 Dona Andrews, en: DUELO EN LA SELVA. En Tecalcozac.</p>	<p style="text-align: center;">ADELA</p> <p>A las 7 y 8 \$ 1.25 Rosa Carrillo, en: EN CARNE VIVA. Prohibida para menores de 18 años.</p>	<p style="text-align: center;">CENTER CITY</p> <p>A las 7 y 8 \$ 1.25 María A. Poma, en: CARNAVAL EN BRASIL.</p>
<p style="text-align: center;">LATINO</p> <p>A las 7 y 8 \$ 1.25 María E. Morúa, en: LAS DOS MUJERINAS.</p>	<p style="text-align: center;">KEITH</p> <p>A las 7 y 8 \$ 1.25 María Fátima, en: DORA DIANA. — Prohibida para menores de 18 años.</p>	<p style="text-align: center;">GUADALUPE</p> <p>A las 8 \$ 1.25 Alma Rosa Aguilar, en: EL PECADO DE SER MUJER.</p>	<p style="text-align: center;">YADIRA</p> <p>A las 8 \$ 1.25 María Fátima, en: ENAMORADA.</p>

IMAGEN 1. Anuncio publicitario de la película *Elvira*, publicado en *La Nación* el 7 de mayo de 1955. Nótese como se insiste en que se trata de una "película nacional" de "autor costarricense" y "artistas costarricenses". Llama la atención también que, como estrategia para atraer al público, la película se exhibiera junto con una presentación del músico Ramón Jacinto Herrera, más conocido por su nombre artístico de Ray Tico.

de los planos abiertos. La película transcurre casi por completo en espacios interiores. Además de esto, la ciudad se ve como un factor de progreso. Alberto abandona la casa de sus patrones y va a la ciudad a ascender intelectualmente. Para él esta salida del campo a la ciudad es beneficiosa; justamente, todo lo contrario de lo planteado en *El retorno*, primera película costarricense, la cual muestra cómo el muchacho salido del campo se “pervierte” en la ciudad de San José. De forma contraria, *Elvira* defiende el espacio urbano como un espacio de “progreso”, sobre todo intelectual.

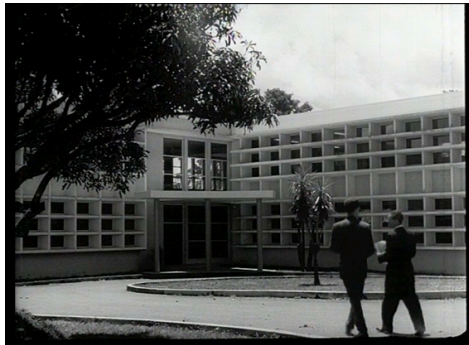
No dejan de llamar la atención las imágenes de la recién inaugurada Facultad de Ingeniería de la UCR en la actual Ciudad Universitaria ubicada en San Pedro. La Universidad aparece en estas escenas como un elemento simbólico y emblemático del progreso social. Esto nos lleva al tema de la educación como mecanismo de movilidad social, una idea introducida en el país en la década de 1940 y que ha jugado un papel importante en el ideario del proyecto político conocido como la “Segunda República”, el cual ve con buenos ojos el paso de un estrato social a otro, en este caso el ascenso social a un nivel superior por medio de la instrucción.

La presencia de esta idea en la obra es evidente: Alberto va a la ciudad, se ilustra, se convierte en un famoso escritor y regresa para casarse con la hija del patrón y ser absolutamente aceptado como parte de la familia. Resulta curioso que esta idea aparezca poco o casi nada en la literatura costarricense, pues ha sido asumida como un “consenso nacional” en el ámbito político. Probablemente, esto se deba a que la literatura costarricense ha sido sumamente reacia a aceptar personajes intelectuales, los cuales están ausentes casi por completo de la narrativa nacional. Ello se relaciona con la ideología hegemónica costarricense que, como se sabe, inculca valores de carácter moral (como la paz, el trabajo, las “buenas costumbres”, el carácter temperado, etc.), y no valores de tipo intelectual.

En conclusión, puede afirmarse que *Elvira* fue un proyecto fílmico que, desde el punto de vista de la adap-



IMAGEN 2. Fotografías de la película *Elvira* que muestran tanto la Avenida Central de San José como las antiguas instalaciones de la Universidad de Costa Rica en Barrio González Lahman y la en ese entonces nueva Facultad de Ingeniería en San Pedro. La película recalca que el espacio urbano y el estudio constituyen una forma de progreso y movilidad social, ideas que impugnan, en cierta medida, la idealización del campo típica de la ideología nacionalista costarricense.



tación, no revela ninguna preocupación por lo “nacional”. Es una adaptación generada de forma “incidental”, por así decirlo, como parte de un proyecto más que nada empresarial. Ello explica su falta de concordancia con el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense.

La segunda obra literaria adaptada como audiovisual es, como se dijo, el cuento “Matatigres” de Fabián Dobles, el cual fue filmado en formato de cine en Costa Rica en 1956 por un grupo cineastas italianos (Aldo Buzzi, Federico Patellani y Bianca Lattuada), quienes estaban de paso por Costa Rica, y



IMAGEN 3. Fotogramas de la película *America Pagana*. En la primera se muestran a diversos vecinos observando a Matatigres subido en el techo de su casa. Sobresale el autor del cuento, Fabián Dobles, segundo de izquierda a derecha. Abajo los policías que salieron en busca del prófugo y se toparon con este vestido de policía. En la pequeña película sobresale lo humorístico por cualquier otro aspecto.

fue incluido como parte de la película *America Pagana*.⁶ Esta obra era, en principio, un documental que debía mostrar el “exotismo” de las regiones mayas de Centroamérica, pero terminó siendo un filme “de oportunidad” que recoge todo lo que los autores consideraron “vistoso” durante su viaje, el cual se extendió desde Veracruz, México, hasta Quito, Ecuador.

La obra inicia entonces con la llegada en barco de los cineastas al puerto de Veracruz. Luego hace un recorrido por diversos lugares arqueológicos mayas que ya en esa época eran importantes sitios turísticos, como Uxmal, en Yucatán, y Copán, en Honduras. Aprovecha también para mostrar las costumbres de los indígenas mayas, como los rituales hechos en las escaleras de la iglesia de Chichicastenango, los cuales, tanto antes como ahora, constituyen una atracción para los turistas.

La película es narrada por una voz en *off* y se caracteriza por presentar abundantes planos generales. Claramente, se tiene en mente la idea de “exhibir” ante un público, en este caso el pueblo italiano, una realidad que se presenta como muy lejana y, como se dijo, bastante exótica. En este sentido, la película es un antecedente de lo que podría llamarse el “documental turístico”.

Entre la exposición de los lugares, la obra incluye cuatro pequeños filmes de ficción, todos ellos basados en cuentos de escritores centroamericanos, cuya función es retratar la vida de los pueblos del Istmo: 1) “María Candelaria”, historia basada en un cuento del guatemalteco Carlos Samayoa Chinchilla⁷ que cuenta las angustias de una madre indígena por conseguir dinero para que un “brujo” cure a su hijo; 2) “La isla de las serpientes”, adaptación del cuento homónimo del también guatemalteco Mario Monteforte Toledo, que narra la historia de un hombre que llega a una isla llena de serpientes⁸; 3) “La cita”, una narración hondureña que cuenta como

6 Hasta donde se sabe, de esta película solo existen copias en la *Cineteca di Milano* y en el *Museo di Fotografia Contemporanea*, ubicado en esta misma ciudad.

7 El cuento forma parte del libro titulado *Madre milpa* (1934).

8 La narración está incluida en la colección de cuentos denominada *La cueva sin quietud* (1949).

un hombre borracho mata a un amigo⁹, y 4) “Matatigres”. Todas estas adaptaciones se presentan dobladas al italiano.

En lo que atañe a la sección costarricense, la voz en *off* presenta al país por medio del discurso dominante que ha articulado su representación social a lo largo de muchas décadas. Se recalca su vida sosegada y campesina, la abolición del ejército y no deja de señalar que es un lugar “propenso a los placeres de la vida”. Muestra como imagen típica la casa de tejas, lo cual recuerda mucho las primeras campañas turísticas emitidas por el Instituto Costarricense de Turismo.

Luego inicia la narración, la cual se apega muchísimo a la historia original. Al inicio se presenta un hombre subido en el techo de una casa pues la policía lo busca por el asesinato de su esposa. Se trata de Julián Ballestero, apodado el “Matatigres”,



IMAGEN 4. Protagonistas de la adaptación audiovisual del cuento “Matatigres”, de Fabián Dobles: Óscar Bákit, Alfonso Beirut y Rosario Marín.

9 No ha sido posible determinar ni el nombre del cuento ni el autor de esta adaptación. En una versión de *Historias de Tata Mundo* editada por la EUNED (Dobles 1992), se indica que el cuento base se titula “El valor de la vida humana”.

quien es interpretado por el actor Alfonso Beirute. Este escapa durante la noche y huye al campo, a la casa de su amigo Esteban Madriz (Óscar Bákit). Al llegar la policía a buscarlo, Julián se hace pasar por un policía de la zona y se va con ellos, dizque a buscar al asesino, pero en realidad, los hace caminar por la montaña hasta que un policía gordo se cansa y desiste de la búsqueda. Todo ello está expresado en un tono de jocosidad. Al final, cuando se van, Julián se entera que su esposa no murió realmente y que su crimen, por lo tanto, no es tan grave.

La sección costarricense de la película termina con un viaje a la zona sur de país. Ahí se filman los inicios de lo que será San Vito de Coto Brus recalcando el papel de la comunidad italiana en la conformación de esta colonia agrícola. Incluye también la filmación de una puesta en escena de la famosa Fiesta de los Diablitos de Boruca¹⁰, la cual se realizó en las escaleras de la iglesia de Buenos Aires. Luego de Costa Rica, la película se traslada a Ecuador; donde narra la vida religiosa de los pueblos indígenas de la rivera de la laguna de San Pablo, que se encuentra a los pies del volcán Imbabura.

Desde un punto de vista crítico, puede decirse que la adaptación sigue los cánones generales del discurso hegemónico costarricense: se trata de un país campesino, pintoresco, costumbrista en el que el arresto de un hombre deviene en un suceso jocoso. Debido a ello, la tragedia que sirve de trasfondo, tanto al cuento como a la historia, se ve completa-

10 Debido a esto, la película *America Pagana* constituye entonces el documento audiovisual más antiguo que registra dicho evento. Pues la película de Miguel Salguero titulada *Viaje a la tierra de Boruca* data de 1966, diez años después de que los italianos hicieran sus grabaciones. La película de Salguero había sido considerada por BOLAÑOS y GONZÁLEZ (2013) el filme más antiguo en registrar el evento, pues carecían de una copia de la película italiana. Sin embargo, hay que aclarar que la grabación de Salguero es una versión auténtica del evento, mientras que lo grabado por los italianos es una puesta en escena hecha para ellos. Posiblemente, por esto tiene un carácter de espectáculo mucho más marcado; de hecho, es un claro antecedente de los futuros videos que presentan la fiesta desde una perspectiva "turística". Por ejemplo, sobresale que aparecen dos toros en lugar de uno y que, al final, estos son incendiados por medio de bombetas de pólvora que explotan dando a su final un vistosismo sumamente particular.

mente diluida por el carácter cómico que subsume a toda la narración. Ann GONZÁLEZ (2005), al comentar el cuento “Matatigres”, explica que hay dos elementos interpretativos fundamentales tras la narración. El primero de ellos es el marco moral patriarcal bajo el cual se encuadra los actos cometidos por el protagonista, el cual permite generar simpatías hacia el agresor masculino en lugar de tenerlas para con la víctima femenina, y un carácter de “resistencia poscolonial” de Matatigres, quien, como miembro de una comunidad, se resiste heroicamente al control policiaco foráneo resultando en una especie de *trickster*. Excepto por este segundo aspecto, que parece una interpretación forzosísima del cuento, lo mismo puede decirse de la película en cuestión. Lo importante para la adaptación es provocar el goce del público mostrando un personaje astuto y pícaro que se logra salir con la suya dejando en un segundo o tercer plano el crimen cometido.

Luego de estos dos antecedentes de la década de 1950, no se volverá a producir una adaptación de una obra literaria costarricense sino hasta 1974. Sin embargo, a pesar de la distancia temporal, cabría también ubicar en esta sección de “antecedentes aislados” a la película mexicana *La isla de los hombres solos* (1974), de René Cardona, basada en el *best seller* del mismo título escrito por José León Sánchez. Debido a esto, se convirtió en la segunda novela costarricense en ser llevada al cine.¹¹ Esta película, a pesar de ser una producción de los años setenta y encontrarse separada por casi veinte años de las dos obras mencionadas antes, comparte con estas varias características: no tiene ninguna pretensión de retratar una determinada “realidad nacional”, lo cual, por cierto, contradice la novela que tiene un tono de denuncia por la situación que vivían los presos en el presidio de la isla San Lucas. Básicamente, se trata de una iniciativa con pretensiones comerciales que busca explotar el éxito editorial que tuvo la novela en la cual se basa. De hecho, la película fue realizada

11 A finales de la década pasada, hubo un interés de llevar a cabo una nueva adaptación de esta novela por parte de Douglas Martín, la cual hasta ahora no ha llegado a concretarse.

por un estudio consolidado de producción cinematográfica y con unas condiciones técnicas y financieras muy apropiadas, las cuales en ese momento no existían en Costa Rica. Por citar un caso, los actores de la película fueron figuras profesionales conocidas dentro de la industria cinematográfica mexicana.

El guion se encuentra muy apegado a la novela. Sigue muy de cerca su secuencia de acciones. No obstante, llama la atención un aspecto. Mientras *La isla de los hombres solos* ocurre en Costa Rica, específicamente en el presidio de la isla San Lucas, en la película se ha borrado por completo cualquier referencia a nuestro país y dicha isla. Hay una clara intención de presentar las acciones como una historia universal, seguramente para que la película se vendiera mejor. Así pues, no se explicita en ningún momento dónde ocurre la obra, las acciones carecen por completo de un contexto. Lo anterior genera una sensación de distanciamiento que le resta fuerza al relato, pues la capacidad de crítica hacia un sistema carcelario concreto tiende a diluirse. Esto fue señalado en una crítica de la película pocos días después de su estreno mundial en Costa Rica por Carlos CATANIA (1974), quien manifestó al respecto lo siguiente:

La cárcel, la injusticia, la bestialidad del hombre, la triste historia de Jacinto, la "república independiente", las condiciones penitenciarias subhumanas, etcétera, se diluyen en el tratamiento de un filme que se limita a fotografiar bien una narración superficial, consistente en el desfile sistemático (e implacable) de atrocidades y en un tono fansesco [sic] que "quiebra" lo primero y que, evidentemente, quiere ser alusivo. Pero lo primero no está conectado con una realidad profunda y sugerente, sino que se queda en los hechos en sí, en su percepción inmediata y muestra. Lo segundo denota un corto aliento para hacer que la sátira, que seguramente se persigue, trascienda al plano universal, en vez de quedarse en un "caso" particular. [...] Del libro sólo tenemos un pálido reflejo por ejemplo, del bueno de Jacinto, cuya persona, al igual que los otros personajes, transita un ambiente no identificado, ambiguo de lugar, e incluso de tiempo, lo que limita aún más, paradójicamente, la historia.

Así pues, la película, a pesar de estar basada en una obra costarricense, razón por la cual se incluye en este recuento histórico, tiene muy poco o nada que ver con las vicisitudes simbólicas que nuestras producciones audiovisuales suelen presentar.

<p>3 p.m. "VOLVERE EN PRIMAVERA" ₡ 7.00.</p> <p>CINE PALACIO METROPOLITAN HOY</p> <p>8 P.M. UNICO DIA EN ESTE CINE ₡ 25.00. (SOLO MAYORES DE 18 AROS)</p> <p>GRAN ESTRENO MUNDIAL DE GALA!</p> <p>LA MAS IMPRESIONANTE HISTORIA JAMAS LLEVADA A LA PANTALLA. Basada en la obra mundialmente famosa del escritor nacional JOSE LEON SANCHEZ. La película que todos esperaban</p>  <p>"LA ISLA DE LOS HOMBRES SOLOS"</p> <p>PRESENTACION PATROCINADA POR "CLUB ROTARIO DE ESCAZU" A TOTAL BENEFICIO DEL PROGRAMA DE LA PREVENCIÓN DE LA DELINCUENCIA INFANTIL</p>		<p>CENTER CITY</p> <p>3 p.m. ₡ 3.00</p> <p>EL MIEDO ES LA CLAVE</p> <p>7 y 9 p.m. ₡ 4.00</p> <p>(SOLO MAYORES DE 18 AROS)</p> <p>La historia de una pasión y de un turbulento y terrible amor...</p>  <p>HISTORIA DE UN AMOR PROHIBIDO</p> <p>En colores</p> <p>CINE HILTON</p> <p>3 p.m. ₡ 4.00</p> <p>7 y 9:15 p.m. ₡ 5.00</p> <p>A petición...</p> <p>Robert Redford y Paul Newman en</p> <p>EL GOLPE</p> <p>En colores!</p> <p>MAÑANA SENSACIONAL!</p> <p>"EL HOMBRE RELAMPAGO"</p>
---	--	---

IMAGEN 5. Cartel publicado en el diario *La Nación* anunciando el estreno mundial de la película basada en la novela *La isla de los hombres solos*, de José León Sánchez.

Sin embargo, resulta notable que tras su estreno oficial en Costa Rica el 17 de julio de 1974¹², la película desató una polémica documentada en los diarios de la época acerca de las penosas condiciones de vida que padecían los privados de libertad y la necesidad de una reforma al sistema carcelario. La película de esta forma, a pesar de no hacer una referencia explícita a Costa Rica, desencadenó una discusión de tipo político entre quienes defendían los derechos y la mejora de

¹² Costa Rica fue el lugar escogido para el estreno mundial de la película. Esta se hizo en una gala de beneficencia en el cine Metropolitan organizada por el Club Rotario de Escazú para recaudar fondos que serían invertidos en la prevención de la delincuencia infantil. Al día siguiente, la película se estrenó en México y el 19 de julio en Nueva York. En nuestro país, luego del estreno la película se exhibió varias semanas en el cine Central, el cual, como se sabe, se especializaba en exhibir cine mexicano.

las condiciones de vida de los privados de libertad y aquellos que no consideraban que lo dicho tanto en la novela de José León como en la película fuera verdadero y que apuntaban a la imposibilidad de mejorar esas condiciones. En alguna medida, esta discusión fue inducida por el propio José León, quien el día del estreno publicó un campo pagado en el periódico *La Nación*, dedicando la película a algunas víctimas del Sistema Penitenciario Costarricense y denunciando que este incumplía con las más elementales normas que impone el ejercicio de los derechos humanos.¹³ La película, entonces, dio impulso a una discusión pública sobre un problema social relevante.

En conclusión, puede verse que, como se ha reiterado a lo largo de este apartado, este periodo histórico constituye un antecedente poco vinculado con lo que vendrá luego; sin embargo, ello no es razón para dejarlo de lado. De una u otra forma, son obras hechas con base en textos literarios costarricense, las cuales legitiman en cierta medida su inclusión en una historia del nuestro cine.

Por otro parte, es evidente que en esta época no existía en Costa Rica personas especializadas en la producción y dirección de una obra audiovisual, como el cine o la televisión. Ello explica que se trata de obras esporádicas en el tiempo y llevadas a cabo por directores extranjeros. En efecto, *Elvira* fue realizada por el mexicano Alfonso Patiño Gómez, "Mata-tigres" fue filmada por los italianos Aldo Buzzi y Federico Paltelli, mientras que *La isla de los hombres solos* es obra del

13 No puede dejarse de mencionar que, al año siguiente del estreno de esta película, se produce un documental en Costa Rica titulado precisamente *Los presos* (1975), dirigido por Víctor Ramírez. Esta película, ambientada en la antigua Penitenciaría Central, expone las miserables condiciones de vida (hacinamiento, muerte, violencia, etc.) que sufrían las personas en cautiverio en este lugar. El documental, con el tiempo, se volvería una obra emblemática del cine costarricense. En todo caso, la contemporaneidad de ambas obras demuestra que en esa época había una preocupación con respecto a la situación de las cárceles en Costa Rica. Dicha preocupación se desarrolló durante muchos años y potenció la reforma penitenciaria hecha en 1978, la cual cerró la Penitenciaría Central en 1979 y mejoró sustancialmente las condiciones de las personas privadas de libertad en Costa Rica.



IMAGEN 6. Campo pagado por José León Sánchez y publicado en La Nación el día del estreno de la película *La isla de los hombres solos*. Nótese que se busca inscribir la película dentro de un proceso de denuncia de las condiciones penitenciarias en Costa Rica.

mexicano René Cardona. Debido a ello, su impronta no es en lo absoluto de tipo nacionalista. Más bien, como se dijo, hay una cierta desvinculación en ellas de las imágenes y valores defendidos por la ideología dominante con respecto a la nacionalidad costarricense. Quizá la excepción sea la adaptación hecha por lo italianos que procura una “visión turística” muy

cercana al discurso hegemónico. En todo caso, queda claro que, al filmarlas, primó en ellas más las posibilidades de una exhibición masiva y la esperanza en una buena recepción por parte del público masivo, pues no debe olvidarse que eran proyectos privados que tenían claros objetivos comerciales.

Por esto mismo, no puede hablarse de un proceso de canonización en estas épocas. De hecho, la novela de Vincenzi no constituye para nada una obra literaria canónica en el país. Fabián Dobles, por su parte, aún no había logrado en los cincuenta posicionarse como uno de los autores representativos de la generación del 40. Finalmente, la literatura de José León Sánchez, a pesar de ser muy vendida tanto en el exterior como en el país, nunca ha dejado de estar al margen de los círculos literarios oficiales. Habría que esperar hasta finales de los ochenta para encontrar un proyecto más claramente inscrito en los valores hegemónicos de la nacionalidad costarricense y basado en textos más claramente canonizados.

3. LOS AÑOS OCHENTA: EL APOGEO DE LA ADAPTACIÓN EN COSTA RICA

Lo que hemos llamado el “segundo periodo” en la historia de las adaptaciones de textos literarios costarricenses arranca, propiamente, a finales de la década del setenta, pero, en realidad, tiene casi todo su desarrollo en la década siguiente. Por eso, puede hablarse más propiamente de las “adaptaciones de los años ochenta”. Durante esta época, una serie de condiciones generadas por el Estado de Bienestar durante los setenta, como el establecimiento del Departamento de Cine del Ministerio de Cultura en 1973 (transformado en Centro Costarricense de Producción Cinematográfica en 1977), la fundación de la UNA en 1973 y de la UNED en 1977, la creación del SINART en 1978 y la inauguración del Canal 15 de la UCR en 1982 facilitaron el nacimiento de una producción audiovisual nacional sin precedentes en la historia del país. Y

gran parte de esta producción se hizo a partir de textos literarios costarricenses y con una visión bastante homogénea sobre cómo debía entenderse la nacionalidad costarricense.

A continuación, se presenta una lista de las obras audiovisuales realizadas durante este periodo y que tienen como punto de partida una obra literaria nacional. Es importante aclarar que el 90 % fueron hechas al amparo de alguna institución estatal, característica que, sin lugar a duda, distingue a los años ochenta de la época más actual. Por otro lado, debe mencionarse que la lista incluye todas las obras de las que se tiene referencia¹⁴, aun y cuando de muchas de ellas no se ha conservado una copia, ni siquiera en la institución que la produjo.

14 La única obra que no se incluye en el cuadro es *La elección*, la cual se contextualiza dentro de un proceso electoral amañado y, aparentemente, se basa en algunos cuentos del escritor Yoyo Quirós. No se pudo incorporar debido a que no se tienen mayores detalles sobre ella. Es importante aclarar también que esta época se intentó hacer una película basada en el texto *Cubaces tiernos en abril*, escrito por el expresidente José Figueres. La obra se filmó, pero no logró llegar a la etapa de posproducción y, consecuentemente, nunca fue estrenada.

CUADRO 2
Adaptaciones audiovisuales de obras
literarias costarricenses (1977-1986)

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción	Obra literaria adaptada
<i>¿Quiere usted quedarse a comer?</i>	1977	Alonso Venegas	Video	Institucional (UNA y Canal 6)	"¿Quiere usted quedarse a comer?" (1896), cuento de Manuel González Zelodón
<i>Marcos Ramírez</i>	1979	Santiago Herrera	Video	Institucional (Canal 13)	<i>Marcos Ramírez</i> (1952), novela de Carlos Luis Fallas
<i>Un grito</i>	1982	Sonia Mayela Rodríguez	Video	Institucional (UNED)	"Un grito" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>Un matoneado</i>	1982	Alonso Venegas	Video	Institucional (UNA y Canal 6)	"Un matoneado" (1947) y "El mestizo" (1947), cuentos de Carlos Salazar Herrera
<i>El monumento</i>	1983	Susana Fevrier	Video	Institucional (UNED)	Fragmento de <i>Diario de una multitud</i> (1974), novela de Carmen Naranjo
<i>Esquelitán</i>	1983	Alonso Venegas	Video	Institucional (UNA)	"Esquelitán" (1972), cuento de Abel Pacheco
<i>La bocaracá</i>	1983	Minor Alfaro	Video	Institucional (Canal 13)	"La bocaracá" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera

Pasa a la página siguiente

Viene de la página anterior

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción	Obra literaria adaptada
<i>El hombre de la pierna cruzada</i>	1983	Víctor Vega	Video	Institucional (Canal 15)	"Adelante" (1955), cuento de Fabián Dobles
<i>Moreira</i>	1983	Alonso Venegas	Video	Institucional (UNA)	"Moreira" (1918), cuento de Luis Dobles Segreda
<i>La Segua</i>	1984	Antonio Yglesias	Cine	Independiente	<i>La segua</i> (1971), obra de teatro de Alberto Cañas
<i>Concherías</i>	1984	Minor Alfaro	Video	Institucional (Canal 13)	"Mercado leña" y "Visita de pésame" (1905), poesías de Aquileo J. Echeverría
<i>Tatamundo</i>	1984	Juan Bautista Castro	Cine	Institucional (Centro de Cine)	"El detalle" (1955), cuento de Fabián Dobles
<i>La noche de los Amadores</i>	1984	Minor Alfaro	Video	Institucional (Canal 13)	"La noche de los Amadores" (1975), cuento de Marco Retana
<i>Don Concepción</i>	1984	Minor Alfaro	Video	Institucional (Canal 13)	<i>Don Concepción</i> (1902), obra de teatro de Carlos Gagini
<i>Uvieta</i>	1985	Alfredo González y Rodrigo Durán	Video	Institucional (UNED)	"Uvieta" (1920), cuento de Carmen Lyra

Pasa a la página siguiente

Viene de la página anterior

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción	Obra literaria adaptada
<i>Juan Varela</i>	1985	Minor Alfaro	Vídeo	Institucional (Canal 13)	<i>Vida y dolores de Juan Varela</i> (1939), de Adolfo Herrera García
<i>Cuyeos y majafierros*</i>	1985	Minor Alfaro	Vídeo	Institucional (Canal 13)	"Cuyeos y majafierros" (1919), cuento de Joaquín García Monge
<i>Don Onanías Tenorio</i>	1985	Minor Alfaro	Vídeo	Institucional (Canal 13)	José Marín Cañas
<i>Dos asesinatos sin conexión entre sí*</i>	1985	Minor Alfaro	Vídeo	Institucional (Canal 13)	"Dos asesinatos sin conexión entre sí" (1967), cuento de Alberto Cañas
<i>El beso*</i>	1985	Minor Alfaro	Vídeo	Institucional (Canal 13)	"El beso" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>El camino*</i>	1985	Minor Alfaro	Vídeo	Institucional (Canal 13)	"El camino" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>La casa gris</i>	1986	Gerardo Vargas	Vídeo	Institucional (Centro de Cine)	"La casa gris" (1985), cuento de Mariano Grosser
<i>La bocaracá</i>	1986	Alberto Moreno	Vídeo	Institucional (Universidad de Costa Rica)	"La bocaracá" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera

* De esta obra no fue factible encontrar una copia.

Fuente: Elaboración propia.

Como se puede apreciar, dos obras van a abrir este periodo de auge: *¿Quiere usted quedarse a comer?* (1977), de Alonso Venegas, basada en un cuento homónimo de Manuel González Zeledón, y *Marcos Ramírez* (1979), teleserie producida por el SINART. En ambas obras hay una interpretación de lo rústico muy apegada a la sencillez. Se retrata en ellas un realismo “poco adornado” que, como se verá luego, tiene clarísimas conexiones con lo que Álvaro QUESADA (1995) denomina “actitud anecdótica”. Según este autor, existen un conjunto de obras costarricenses que es factible de agrupar bajo la etiqueta de “nacionalistas”. Es decir, son muestras artísticas que se encuentran relacionadas directamente con el discurso creado alrededor de la nacionalidad costarricense, la cual, como se sabe, gira en torno a una serie de núcleos fundamentales relacionados con el simbolismo telúrico, la figura del campesino y los valores éticos de la paz y el trabajo.

Lo anterior, sin embargo, no implica que todas obras “nacionalistas” se hayan constituido a partir de los mismos principios ideológicos. Uno de los aportes más significativos de Álvaro QUESADA (1995) fue establecer que las obras de este tipo no son homogéneas y que es factible encontrar diferencias fundamentales de una a otra. Este autor sostiene que dentro del “nacionalismo” es posible distinguir dos tipos de diferentes de obras: por un lado, aquellas que siguen una actitud llamada por él *anecdótica* y, por otro, aquellas cuya actitud es, más bien, *crítica*.

En la actitud anecdótica hay una idealización de las tradiciones y las costumbres patriarcales propias del imaginario nacional construido por los oligarcas del café durante la segunda mitad del siglo XIX. En ella predomina lo folclórico, lo pintoresco, lo humorístico. Son obras que suelen presentar la vida de forma armoniosa, estable y unívoca. Los ejemplos típicos son las obras de Magón y las *Concherías* de Aquileo. Es decir, lo que algunos llaman el “costumbrismo costarricense”. Dicha actitud es sedante, pues oculta los conflictos y contradicciones inherentes a la sociedad costarricense. Es decir, es literatura comprometida, ideológicamente, con los principios del patriarcalismo liberal.

La actitud crítica, por su parte, no idealiza, más bien, racionaliza. Su objetivo es cuestionar el mundo armonioso presente en estas obras. De ahí que presente una realidad en descomposición, degradación, transformación, es decir, un mundo trágico. Según Álvaro Quesada, este tipo de literatura es inaugurada en Costa Rica por *El Moto* de Joaquín García Monge.

Tal y como explicamos en un trabajo anterior (BOLAÑOS & GONZÁLEZ 2011), en el conjunto audiovisual de los años ochenta, es posible apreciar que las obras, mayoritariamente, ocurren en el campo. Esto tiene que ver con la ideología de la nacionalidad costarricense, la cual, como se dijo, privilegia el mundo rural y al personaje del campesino como elemento simbólico fundamental del ideario nacional. Justamente, por eso, muchas de las obras literarias escogidas para ser adaptadas son aquellas que más se ajustan a esta idea. No obstante, hay algunas que trasgreden este esquema y se atreven a presentar un mundo rural conflictivo diferente del propugnado por el discurso hegemónico. Entonces, siguiendo la propuesta de Álvaro Quesada, es factible hablar, en las producciones de este tiempo, de dos polos ideológicamente opuestos: uno que tiende hacia la exaltación del mundo simbólico construido por las élites en torno al país y otro que, de forma contraria, contraviene esa visión tradicional al subrayar el ambiente urbano o subvertir la imagen bucólica del campesino.

De esta forma, es posible generalizar a toda la producción audiovisual de esta época, la dicotomía que se había propuesto en un trabajo anterior a propósito de las dos obras hechas con base en los cuentos de Fabián Dobles (BOLAÑOS & GONZÁLEZ 2011). Por un lado, tendríamos las obras ambientadas en un contexto rural, las cuales son mayoritarias. Como ya se indicó, estas, a su vez, se dividen en dos tipos, tal y como se ha explicado antes: unas cuya actitud ha sido calificada por Álvaro QUESADA (1995) como “anecdótica” y otras que más bien asumen una posición “crítica” ante el mundo campesino defendido por el discurso hegemónico. Finalmente, habría que ubicar en un grupo aparte las obras situadas en la ciudad, ám-

bito tradicionalmente disociado del espacio simbólico nacional.

A partir de lo anterior, las obras de los años ochenta pueden clasificarse en tres tipos específicos, los cuales se resumen en el CUADRO 3.

CUADRO 3
Tipos de adaptaciones audiovisuales
hechas en la década de los ochenta

Ambiente	Actitud	Características	Ejemplos
RURAL	Anecdótico	<ul style="list-style-type: none"> Obras que retratan el mundo rural costarricense desde una perspectiva folclórica. Construidas a partir del discurso hegemónico y defensoras de los mismos valores nacionalistas y patriarcales. 	<i>Quiere usted quedarse a comer?</i> (1977) <i>Marcos Ramírez</i> (1979) <i>Concherías</i> (1984) <i>Tatamundo</i> (1984) <i>Don Concepción</i> (1984)
	Crítico	<ul style="list-style-type: none"> Obras ambientadas en la ruralidad, pero que no asumen por completo los valores hegemónicos. Hay un intento de salirse de lo folclórico y tradicional. 	<i>Un grito</i> (1982) <i>El hombre de la pierna cruzada</i> (1983) <i>La bocaracá</i> (1983) <i>Esquelitán</i> (1983) <i>Moreira</i> (1983) <i>La noche de los Amadores</i> (1984) <i>Juan Varela</i> (1985)
URBANO		<ul style="list-style-type: none"> Obras atípicas que superan el tema campesino y retratan el espacio social de la ciudad (San José). 	<i>El monumento</i> (1983) <i>Don Onanías Tenorio</i> (1985) <i>La casa gris</i> (1986)

Fuente: Elaboración propia.

Así pues, tanto *¿Quiere usted quedarse a comer?* como *Marcos Ramírez*, producciones que inauguran este periodo, constituyen ejemplos claros del primer grupo. Como se verá, estos dos polos van a ser constantes en la producción de los años ochenta. De esta forma, estas obras inauguran no solo el periodo, sino las principales preocupaciones de tipo temático que se explorarán en los años ochenta.

¿Quiere usted quedarse a comer? es, básicamente, un intento de hacer comedia de costumbres basada en un texto típico del costumbrismo costarricense.¹⁵ Sobre todo por las condiciones de la época, las características técnicas de la producción son bastante limitadas. La obra sigue al texto de forma fiel, excepto por un pequeño inserto en el cual se cuenta la anécdota de un hombre que se sueña muerto y visita el cielo y el infierno, sitios, por lo demás, recreados con muy pobres recursos. Lo importante con respecto a este video es que inaugura la recreación de obras costarricenses “consagradas” en el imaginario nacional. Magón, como es ampliamente sabido, es un referente de la cultura costarricense. Sus cuentos y cuadros de costumbres forman parte del canon nacional. No es de extrañar entonces que una de sus obras fuese escogida para ser llevada a la pantalla. Al hacerlo, se llevó también todo ese mundo rural y ambiente costumbrista propio de su literatura. Justamente por eso, el corto no presenta una visión “crítica” del mundo que retrata.

15 No puede dejarse de mencionar que Carmen Lyra hizo una adaptación del cuento “¿Quiere usted quedarse a comer?” para el teatro. Al respecto, véase la entrada correspondiente a ella en la *Encyclopedia of Latin American Theater*, editada por Eladio Cortés y Mirta Barrea-Marlys (2003).



Imagen 7. Escena de la película *¿Quiere usted quedarse a comer?*, película basada en el cuento de Magón que inaugura una nueva etapa en la producción de obras audiovisuales basadas en textos literarios en el país.

Finalmente, llama la atención que se trate de una obra hecha en coproducción por una empresa privada y la Universidad Nacional, que en ese momento tenía cinco años de existencia. Fue, además, la primera incursión del chileno Alonso Venegas en la producción audiovisual de Costa Rica, quien luego haría carrera como director y actor en nuestro país. Así pues, se vislumbra una voluntad por generar material audiovisual a partir de un proyecto de difusión cultural, ya no como parte de iniciativas meramente individuales.

Similares características pioneras, se encuentran en *Marcos Ramírez* (1979), teleserie de trece capítulos llevada a cabo en condiciones modestas por el entonces naciente Canal 13, televisora estatal a cargo del Sistema Nacional de Radio y Televisión (SINART), el cual, en ese momento era liderado por Óscar Aguilar Bulgarelli, quien se caracterizó justamente por promover, durante su gestión, la puesta en imágenes de textos literarios costarricenses y el incentivo a la producción audiovisual nacional. Ello marcó un momento significativo en la historia de este canal, pues con el tiempo, como se verá más adelante, dicha tendencia se perdería a tal punto que, en la década de los noventa, el canal estuvo a punto de ser cerrado.

Con actuaciones bastante aceptables y un vestuario de época, *Marcos Ramírez* retrata la infancia del personaje principal (llamado justamente Marcos Ramírez) como una época dorada como recurso para lograr vínculos afectivos con los espectadores. Constituye el primer gran esfuerzo de una institución estatal de hacer televisión “nacional” y, al mismo tiempo, llevar a cabo una adaptación de un texto literario costarricense. Aún hoy, resulta admirable el resultado final, debido a los pocos recursos técnicos y financieros con que se contó para llevarla a cabo.

La obra va a presentar las contradicciones y tensiones más importantes de los audiovisuales de esta época. De esta forma, hay cierta idealización del espacio rural costarricense, en particular una cierta folclorización de la vida que se desarrolla a la sombra de una casa de teja, sobre todo en lo concerniente a las travesuras y picardías cometidas por el pequeño, las cuales, en no pocas ocasiones, se tornan en lo más importante de la acción. No obstante, las locaciones son humildes e intentan reflejar la sencillez que se vive en el campo.

Así pues, desde un punto de vista ideológico, cabe rescatar que la serie televisiva redireccionó en cierta medida el propósito original de la novela. Como se sabe, este libro de Carlos Luis Fallas, importante dirigente de la izquierda costarricense, es una novela del género *Bildungsroman* ‘novela de formación’ y tiene un clarísimo tinte político e ideológico, pues lo que pretende es retratar la llegada a la vida adulta, a través de un proceso de socialización que le permite adquirir al personaje principal una “conciencia de clase”. En términos marxistas, se trata del tránsito de un estado de conciencia de “clase en sí” a uno de “clase para sí”.

Pero la serie televisiva, al pasar el texto literario a imágenes, no subraya ni lo político ni lo social. Más bien agrega, como se ha mencionado, cierta folclorización que no está presente en la novela original. Una muestra evidente de esta situación es la escogencia de la emblemática canción “Caña dulce” (1926) como música de fondo de la producción. La forma estética como se presenta la pobreza también ejemplifica esta tenden-

cia. En la serie televisiva, las locaciones son rústicas, reflejan la humildad que se vive en el campo, el cual se presentan en alguna medida idealizado. Sin embargo, la pobreza se subsume en lo anecdótico, es un retrato que no busca denunciar esta situación. En otras palabras, la pobreza no es vergonzante, aunque tampoco se cae en una representación estereotipada de esta. No obstante, en la obra audiovisual se rescata ocasionalmente ciertos matices cuestionadores de la novela original. El caso más evidente es la representación de la escuela como una institución represiva y poco útil para la formación de las personas. En ello, además, se rescata el enfrentamiento con la autoridad como una forma legítima de hacer frente a la injusticia.

Hay en este sentido, cierta "reconversión" ideológica con respecto al texto original, sobre todo, si se tiene en cuenta que, tal y como lo señala José Ángel VARGAS (1995, pág. 10), la novela de Carlos Luis Fallas *"además de conformar un mundo infantil muy particular, lleno de pobreza, derrota y desilusión y no tan alegre y jocoso como muchos críticos han señalado, describe y denuncia las injusticias que las instituciones sociales dominantes impusieron al país durante la primera mitad del siglo veinte"*.

Luego de estas obras, van a aparecer obras que manifiestan un carácter más orientado a presentar los problemas sociales desde un enfoque que, en alguna medida, puede calificarse de "crítico". En estas obras, es factible apreciar una caracterización conflictiva del espacio rural, la cual se encuentra muy lejos de la construcción idílica de la ruralidad defendida por el discurso hegemónico nacional. En los audiovisuales, hay un énfasis deliberado en mostrar las situaciones penosas y sufridas que se viven en el espacio rural. Hay un deseo de evidenciar la dureza de la vida campesina y ver al campesino como un sujeto social cuyas condiciones de vida se encuentran deterioradas. No existe armonía entre el hombre y la naturaleza, la relación entre ambos se presenta más bien de forma violenta. Ciertamente, la naturaleza se muestra de forma exuberante, pero esta exuberancia apunta a señalar la impotencia humana de doblegar por completo este mundo pletórico de rudeza.



Imagen 8. Fotogramas de *Un grito*, de Sonia Mayela Rodríguez. Nótese la presencia amenazadora de la naturaleza espesa y la pobreza del protagonista, simplemente denominado Matarrita, quien es interpretado por el actor Lenín Vargas.

Dos adaptaciones de Carlos Salazar Herrera ejemplifican dicha situación. En *Un grito* (1982), de Sonia Mayela Rodríguez, por ejemplo, la relación entre el hombre y la naturaleza se presenta mediada por la brusquedad. La vida campesina se describe como un espacio empobrecido y rústico en el que se subsiste con lo más elemental. El protagonista habita una casa de tablones de madera sin pintar con unos pocos muebles. El aspecto flaco y desgarrado del actor que caracteriza al personaje principal ayuda a recalcar la condición de pobreza en que se vive. Se da la sensación, coincidente con la presentada en el cuento, de que Matarrita, el personaje principal de la historia, solo poseía un pedazo de tierra y la fuerza de voluntad para trabajarla. Mucho de esto se relaciona con la intención de denuncia que la obra posee.

En efecto, la situación que se retrata en la obra es el despojo de la tierra a los campesinos, asunto sumamente recurrente en la literatura y el cine latinoamericanos. Se entiende, entonces, que la obra tiene la intención manifiesta de presentar el espacio rural como un escenario de relaciones y contradicciones de clase. Así, se subraya la perversidad de quienes embargan la finca, se les presenta como aprovechadores sin sentimientos ni consideraciones de ningún tipo. Por su parte, la pérdida de la tierra equivale para Matarrita en una especie de condena a muerte, pues, como dice el cuento, todo se le fue con la finca, incluso las ilusiones y el deseo de existir. Por eso, a partir de este hecho, la obra toma un tono más intimista y personal, rasgo que la acerca al estilo de Salazar Herrera. Basta recordar la imagen, muy bien lograda, del hombre desesperado internado en la montaña luchando contra la espesura del monte, síntesis y metáfora de toda la historia.

Esta desmitificación de la ruralidad como espacio armónico e idílico también se encuentra presentada en la película *El matoneado* (1982), dirigida por Alonso Venegas, la cual es una coproducción de la Universidad Nacional y Canal 6. A pesar de haber sido hecha por el mismo equipo de *¿Quiere usted quedarse a comer?*, se nota un avance significativo tanto

en el tratamiento de la historia, así como en lo que respecta a aspectos técnicos relacionados con la imagen. La obra mezcla dos cuentos de Salazar Herrera y constituye una sola historia, lo cual es algo muy inusual dentro de las adaptaciones literarias costarricenses y evidencia una licencia creativa de mayor amplitud, poco común en la década de los ochenta.

Así pues, en *El matoneado* se conjugan de forma coherente las historias de dos cuentos salazarianos: "El mestizo" y "El matoneado". La diégesis es básicamente la siguiente: Un muchacho sostiene relaciones adúlteras con una mujer. El marido de esta, un mulato, se entera y casi los sorprende teniendo relaciones sexuales. La mujer decide irse con su amante. Aparentemente (ni en el cuento ni en la película queda claro este asunto), el mulato la asesina de un tiro de rifle. El muchacho decide entonces matar al hombre en venganza. Prepara todo y se va a esperarlo a un cerro por donde suele pasar a cierta hora. Le dispara, lo mata y huye a una cantina. Estando ahí, llegan a decirle que su hermano, un universitario, ha sido asesinado poco antes, justo en ese lugar.

Los principales cambios que presenta la película tienen que ver con el contexto histórico y social que vive la institución que la patrocinó. En ese momento, la UNA era una universidad reciente que buscaba posicionarse como una institución de educación superior con vocación social, dirigida principalmente a la educación y superación de los sectores populares, sobre todo, las zonas rurales del país y la población más marginada. Por eso, dicha se ha activado desde esa época bajo la consigna de la "Universidad Necesaria", es decir, aquella que responde a las necesidades de la población costarricense.¹⁶

Esto explica que la película cuestione una ruralidad idílica, pues no se correspondía con el discurso de constitución de la Universidad. Además, permite entender mejor los interesantes cambios que hace la película al texto original.

16 Sobre este aspecto y sobre el contexto universitario general de esta época, se recomienda ver el artículo de Carlos ARAYA POCHE (1990) titulado "Las transformaciones de la Educación Superior Estatal en la década de los 70".

Por ejemplo, la película, a diferencia de los cuentos, se ambienta en el Caribe costarricense. Se aprecia la costa atlántica, sus playas, el tren a Limón, los bananales y actividades propias de la zona, como el secado tradicional de cacao. Una peculiaridad de la obra es la incorporación por primera vez del calipso, ritmo musical caribeño, el cual es interpretado por una de sus figuras más connotadas: el conocido Roberto Kirlaw "Buda" (1952-1994). Ello le imprime un realismo notable a los eventos filmados. Asimismo, el mestizo original del cuento es transformado en un mulato, lo cual es mucho más convincente dado el cambio de ambientación hecho.

El otro cambio que se da se relaciona con lo ya dicho acerca de la "Universidad Necesaria". Se introduce un universitario que es hermano del que sostiene relaciones adúlteras. Es él quien logra averiguar lo que le sucedió a la mujer del mulato por medio de una encuesta simulada (un supuesto trabajo de la universidad) y quien se convertirá al final en el matoneado. Como se dijo, todo ello se relaciona con el discurso de la UNA en los años setenta y ochenta: dar educación a los hijos de los campesinos, es decir, otorgar acceso a la universidad a aquellos que pertenecen a una clase más popular. De hecho, de forma explícita en la película, se plantea la tesis de que estudiar en la universidad es la única forma de lograr la tan ansiada movilidad social.

El aspecto crítico de la película se revela sin ambages: el objetivo es mostrar la rudeza de la vida en el campo, la falta de valores morales y la violencia endémica que se padece (agresión contra la mujer; machismo, asesinatos, impunidad, etc). Al respecto, es importante recalcar que las imágenes muestran la realidad campesina tal cual se manifiesta. Por ejemplo, la desdicha y la pobreza de los trabajadores se retrata sin eufemismo, lo cual la diferencia notablemente de otras obras en las que la pobreza campesina se folcloriza y termina presentándose como una "pobreza idealizada", incluso vista con ojos muy benevolentes. No es caso de *El matoneado*, obra que en este sentido se distancia, en alguna medida, de los cuentos en los cuales

se basa. No obstante, hay dos aspectos que se recuperan de la literatura de Salazar Herrera. En primer lugar, se encuentran muy presentes en el texto audiovisual las pasiones desbocadas, los sentimientos profundos que actúan como elemento dinamizador de la acción. Además, se intenta reproducir la construcción simbólica de la ambientación propia de los cuentos salazarianos, ambientación que funciona como complemento de la historia: tal es el caso del rifle en la pared y los disparos...

En conclusión, *El matoneado* constituye una de las adaptaciones más interesantes de esta década: una obra muy coherente, muy redonda en su planteamiento estético y su propuesta dramática, que retrata la desdicha y la adversidad en un mundo rural, sin disimulos ni adornos.



Imagen 9. La película *El matoneado* tiene la intención de visualizar prácticas tradicionales típicas del Caribe costarricense. En la imagen, se aprecia una secadora de cacao tradicional.



IMAGEN 10. La película *El matoneado* fue pionera en varios aspectos; entre ellos, la introducción como actor de un personaje de la cultura popular limonense. Tal es el caso de Roberto Kirlew "Buda", quien aparece en la foto superior. También fue pionera en la inclusión de desnudos como parte de la filmación. En el fotograma de abajo se aprecian a Tatiana de la Ossa y Edgar Vega.

Esta misma estética y planteamiento audiovisual e ideológico que busca recuperar el Caribe costarricense como espacio nacional, se encuentra presente en otras dos obras hechas por este mismo equipo de la UNA. La primera de ellas

se titula *Esquelitán* (1983) y está basada en el microcuento homónimo de Abel Pacheco, el cual forma parte de la obra *Más abajo de la piel* (1972), texto ganador del Premio Aquileo Echeverría de ese año. La segunda se denomina *Moreira* (1983) y es, según sus autores, una "versión libre" del cuento del mismo nombre escrito por Luis Dobles Segreda. Ambos audiovisuales, al igual que *El matoneado*, formaron parte de un proyecto titulado "Cuentos y leyendas costarricenses", el cual también produjo películas dedicadas a tradiciones orales muy arraigadas en el imaginario costarricense, como la aparición de la Virgen de los Ángeles, el Cadejos y la Llorona, entre otras. Como nota interesante, vale rescatar que la primera de estas obras fue objeto de un reconocimiento internacional, ya que ganó un premio en SEGUNDO FESTIVAL DE TELEVISIÓN UNIVERSITARIA de Lima, llevado a cabo en Perú en el año 1983.

Esquelitán está ambientada en Limón y su personaje principal es un afrocostarricense, lo cual, en ese momento, era un hecho poco usual dentro de las obras audiovisuales. El paisaje es el típico de la costa caribeña, pero no se idealiza. Más bien, hay cierta dosis de realismo en la obra, que busca hacer una crítica a la situación social que se vive en dicha región. Desde este punto de vista, la obra, pretende superar el discurso oficial costarricense, el cual, como se sabe, está centrado en el campesino "blanco" del Valle Central.

El cuento a partir del cual se conformó el guion es sumamente breve y deja por ello muy "abierto" la posibilidad de recrearlo con mayor libertad. El argumento narra básicamente la historia de un ladrón de cacao que, con el tiempo, prospera económicamente y se convierte en el dueño de un cacaotal. Al final, la obra presenta un aspecto narrativo poco explorado en Costa Rica: la construcción de un espacio "maravilloso". Se hace referencia aquí al hecho de que el ladrón de cacao olvida sus humildes orígenes debido a su nueva posición y, a causa de esto, persigue un día a un ladrón que se metió a su propiedad y, cuando va a matarlo, descubre que es él mismo.

Con gran acierto, la película agrega una gran cantidad de

aspectos socioculturales a la trama, a fin de ambientarla de una mejor manera. Por ejemplo, se incluye una escena donde juegan póquer, que refleja la diversidad étnica de la ciudad de Limón, pues aparecen turcos, chinos, negros con dinero, etc. También se recupera mucho el habla popular de esta región, así como eventos típicos de esta área geográfica. Todo ello contribuye a superar una imagen estereotipada de esta zona y sus habitantes, quienes han sido tradicionalmente excluidos y marginados por el discurso y los entes hegemónicos en Costa Rica. De esta forma, hay un planteamiento realista que tiende a diluir el exotismo con que ha sido tratada esta provincia y a presentarla tal cual es, con todos sus problemas y contradicciones sociales.

Cabe concluir entonces que, desde un punto de vista ideológico, la película es fiel a la intención original del cuentario de Abel Pacheco. Jorge RAMÍREZ CARO (2016), en su análisis del libro *Más abajo de la piel*, señala que la obra constituye un intento por desenmascarar los prejuicios y el racismo vallecentraleños sobre la población y la cultura del Caribe costarricense. Según este autor, *“los cuentos de esta colección asumen una posición muy diferente ante la problemática de la cultura y la identidad de los afrodescendientes. Aunque no faltan estereotipos negativos, Pacheco supera la percepción de las generaciones anteriores y señala a los responsables de la condición marginal y prejuiciosa sobre los negros, los indígenas y los chinos”* (pág. 101).

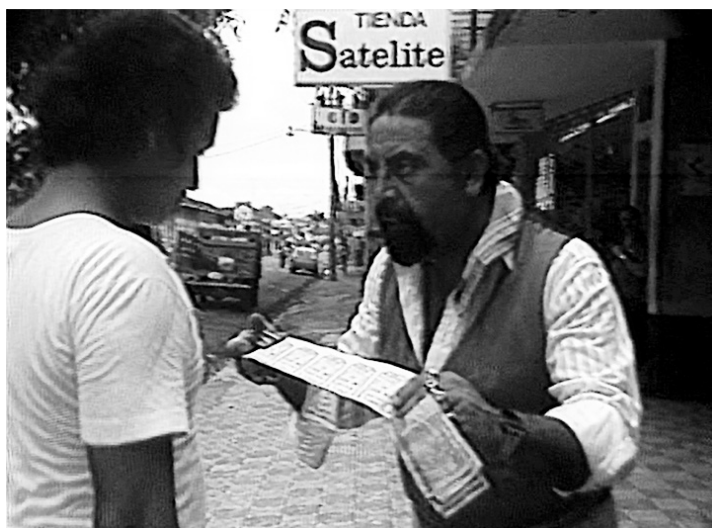


Imagen 11. Durante la década de los ochenta, Alonso Venegas se destacó como director y actor de diversas obras audiovisuales. Como parte de su labor, llevó a cabo varias adaptaciones de obras literarias costarricenses. En la imagen, se le puede ver haciendo al personaje de “El Renco Aguirre” en la película *Esquelitán*.

Dentro de esta misma línea estética, *Moreira* (1983) se presenta como una adaptación que, deliberadamente, acentúa el carácter de miseria y desdicha de los personajes con el fin de denunciar la injusticia social de la que estos son víctimas. Debido a ello, se toma muchas libertades con respecto al cuento original, aunque sigue siempre su línea argumental principal. El objetivo del libro original de Dobles Segreda era, como es sabido, retratar la triste vida que llevan cinco mendigos de la ciudad de Heredia. Joaquín Moreira es uno de estos “desafortunados”, pues tuvo un accidente, perdió a su madre y su hermano lo abandonó; por todo ello terminó mendigando en las calles.

La película, que puede calificarse de medimetroraje, mantiene en esencial este desarrollo de los hechos, pero los recontextualiza. De esta forma, en el cuento original la mayor parte de la acción la conforman el encuentro del narrador con

el protagonista, mientras que su historia se narra secundariamente. Por su parte, la película, aunque no omite estas partes, le da prioridad a los antecedentes que explican cómo Moreira llegó a esta situación. Ello lo hace con el fin de resignificar la historia. La obra audiovisual presenta a Moreira como un hombre muy humilde, pobre, pero trabajador. Su buen corazón es recalcado en todo momento. De hecho, solo quiere obtener dinero para que un médico vea a su madre enferma. Tras el desarrollo de la película, su situación de pobreza va *in crescendo*: pierde su trabajo como cartero, se queda sin dinero para dárselo a su hermano Vital, que ha embarazado una muchacha, y se va exponiendo, poco a poco, en una situación de miseria. Al final, va a pintar la iglesia del pueblo, pero se va en ayunas, pues no tiene qué comer y, debido a ello, se desmaya, se cae y queda como un discapacitado mental. De inmediato, según el desarrollo de los hechos, su madre muere y su hermano vende la casa en la que vive, quedando, de esta forma, en la calle.

Centrarse en los antecedentes le permite a la película mostrar en todo su esplendor a una sociedad injusta, en la que personas ruines, como don Efraín, se aprovechan de los pobres y se salen con la suya de forma descarada. Casi que se retrata una sociedad sin esperanza, totalmente angustiada en la que la única salida posible para la gente pobre es morir. Hay un tono de denuncia en todo esto y, claramente, se atribuye el origen del problema a causas sistémicas y no a la “desventura” de la gente. Esto, entonces, resignifica totalmente el sentido original del cuento de Dobles, el cual, si bien hacía patente la pobreza del personaje principal y la tormentosa vida que le tocó vivir, en ningún momento parece darle una causa social a su situación de mendicidad. En Dobles, la vida triste y desdichada de Moreira es absolutamente contingente, casi que viene a ser así por culpa del destino. En la película, es todo lo contrario. Hay una culpabilidad social clara en la situación de este menesteroso herediano. Puede concluirse entonces que, a pesar de contar la misma historia, ambas obras son disímiles en su propósito: Dobles con su cuento pretende generar lástima en

el lector por la situación del personaje; en la película, los realizadores se decantaron más bien por generar indignación ante la injusticia social que este vive. Ello confirma que la película se inscribe en la misma tendencia estética e ideológica de la que se habló al referirse a *El matoneado* y *Esquelitán*.

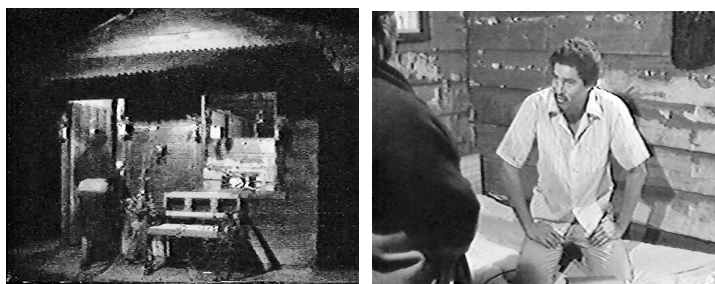


Imagen 12. Hay en la película *Moreira*, una deliberada intención de presentar la pobreza angustiante en que viven los personajes como una forma de denunciar las injusticias sociales de un sistema que promueve la desigualdad y la desesperanza.

En *La bocaracá* (1983), de Minor Alfaro (Canal 13), se encuentra un tratamiento del espacio rural muy similar. La casa en la que habitan es sumamente pobre. El aislamiento en medio de la montaña, al igual que en la obra *Un grito*, se subraya, esta vez con especial énfasis, pues dicha situación está relacionada con la historia que se cuenta. Así, la obra ocurre en la remotidad, elemento dramático que sirve para crear angustia. En este mundo, se reitera la imagen del hombre en conflicto con el medio natural. Se presenta a la montaña como un entorno agresivo que debe vencerse. Se retratan las labores del campo, pero no con un sentido romántico, sino como un trabajo duro. Talar el bosque y lavar en las piedras del río constituyen acciones que requieren de un gran esfuerzo por parte de quienes las llevan a cabo. De esta forma, la vida en estas condiciones es difícil de sobrellevar. La culebra, en este sentido, funciona como una metáfora de los peligros del monte y su muerte a manos de la esposa de Jenaro es signo de la fuerza humana para vencer las adversidades que ocurren en este ambiente.

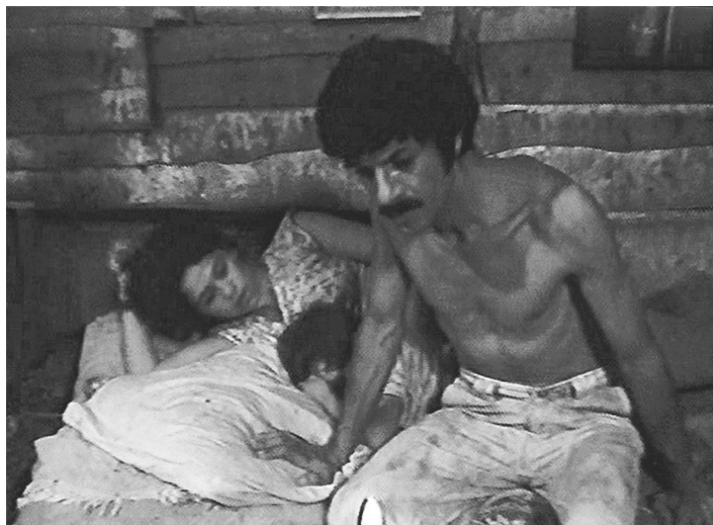


IMAGEN 13. Muchas obras de los ochenta tienden a mostrar el espacio rural como un ámbito empobrecido y poco acogedor, tal y como se aprecia en este fotograma de *La bocaracá*, de Minor Alfaro.

Esta actitud crítica que revelan las obras anteriores se encuentra presente, pero en un contexto urbano, en dos obras: *El monumento* (1983), adaptación hecha por Susana Fevrier para la UNED de un fragmento de la novela *Diario de una multitud* (1974), de Carmen Naranjo, y *Don Onanías Tenorio* (1985), producción de Canal 13 basada en un cuento de nombre similar escrito por José Marín Cañas. Estos videos tienen la virtud de ser los primeros audiovisuales basados en un texto literario que superan el “tema campesino”. *El monumento*, por ejemplo, ocurre por completo en la ciudad de San José. En ella, el espacio social de los cafés y los bares capitalinos son muy importantes. Las locaciones son el bar Morazán, sitio típico de reunión popular en los ochenta de muchos empleados públicos, y algunos otros sitios del centro de la ciudad de San José.



IMAGEN 14. La obra *El monumento* fue pionera en abordar el ambiente urbano costarricense y retratar la burocracia estatal. En el fotograma se puede ver a Luis Fernando Gómez, protagonista de la película.

También hay una fuerte presencia del mundo burocrático, que se retrata de una forma asfixiante, abrumadora, kafka-

na, en alguna medida. Esta característica acerca a esta producción audiovisual con el texto en el cual se basa. Como es bien sabido, Carmen Naranjo es la máxima exponente de este tipo de literatura de ambiente urbano y burócrata en Costa Rica. De hecho, la figura principal del video es un empleado público (tipo de personaje que, por lo demás, ha aparecido muy poco en el audiovisual costarricense).

La obra, además, plantea un discurso contestatario sobre el significado de los símbolos patrios. De hecho, defiende con claridad una tesis: la preservación de la memoria nacional a través de iconos es una ridícula intrascendencia. En otras palabras, los monumentos carecen de relevancia concreta. Critica, asimismo, las conmemoraciones sin sentido y la parafernalia que las rodea. La argumentación de este punto, no obstante, le resta dramatismo a la obra, la cual, desde un punto de vista formal, es muy lenta. Bien podría decirse que es casi un monólogo de tipo ensayístico y, justamente por ello, el peso de la película cae en gran medida en la actuación estelar de Luis Fernando Gómez, reconocido actor del medio teatral costarricense.

Menos incisiva es la puesta en escena del cuento de José Marín Cañas, el cual, al igual que *El monumento*, tiene lugar en la ciudad de San José. Básicamente, *Don Onanías Tenorio* es una especie de sainete urbano que busca retratar a un personaje que, como su nombre lo indica, corteja románticamente a las mujeres, pero no consuma el acto sexual. A lo largo del montaje la acción es escasa: un grupo de amigos se reúnen en un bar de la capital y entablan una plática. Casi toda la película se reduce a este encuentro, excepto por la narración que hace Onanías de cierto acercamiento que tuvo con una de sus supuestas amantes, la cual resultó ser una prostituta que se fue con él en espera de obtener algún dinero y aguantó con paciencia la recitación de sus poemas, hasta darse cuenta de que este no tenía nada que ofrecerle y, por lo tanto, abandonó de inmediato la habitación en que se encontraban.

Al escenificar este episodio, se da una completa contradicción entre lo que narra el protagonista y lo que sucede en

realidad. Onanías anuncia un hecho, pero ocurre otro completamente diferente. Cabría decir que la obra es más un retrato audiovisual que una narración propiamente dicha. Todo ello es herencia del cuento original, el cual el audiovisual sigue muy religiosamente. Se podría suponer que hay, tanto en el cuento como en su adaptación, una intención de evidenciar, en cierto modo, la dicotomía entre realidad y ficción, pero ello sería ir muy lejos. Se trata más bien de hacer sorna de un personaje "raro", de esos que abundan en las ciudades.



Imagen 15. Fotograma de la película *Don Onanías Tenorio* que muestra el ambiente popular y de baja ralea de un bar capitalino. Este tipo de imágenes no suelen abundar en las adaptaciones de los años ochenta, las cuales eludían abordar temáticas urbanas.

Como puede verse, es factible apreciar esto que se ha llamado una "actitud crítica" en obras de instituciones diferentes: UNA, UNED y Canal 13. No obstante, no puede hablarse de una única tendencia institucional. Más bien, estas mismas instituciones e incluso los mismos equipos de trabajo con sus respectivos directores produjeron en otros momentos obras propias de la tendencia "anecdótica". Esto hace que en todo el periodo de los años ochenta existan fluctuaciones entre ambos modelos estéticos.

Por citar un caso evidente, *Concherías* (1984), obra de Minor Alfaro para Canal 13, es sin lugar a duda una de las obras más característica de la tendencia “anecdótica”. Con un tratamiento audiovisual muy sencillo y una gran cantidad de limitaciones técnicas y de recursos, esta película constituye una puesta en escena literal de “Mercado leña” y “Visita de pésame”, dos de los más conocidos poemas del libro *Concherías* (1905) de Aquileo J. Echeverría, obra que, con el tiempo, ha sido canonizada como el reflejo más importante de las actitudes, valores y costumbres del campesino costarricense. La obra conserva el vocabulario original de los poemas, el cual ha devenido en la manera de hablar que se considera folclórica en Costa Rica. Pero no solo el lenguaje es protagónico en la obra, también se presentan la casa de teja, el ordeño de la vaca, los campesinos descalzos y, por supuesto, la yunta de bueyes. Todo ello se presenta con un cierto aire idílico. Cabe aplicar a esta obra audiovisual, las mismas apreciaciones hechas por Álvaro QUESADA (1995, pág. 188) con respecto a uno de los textos que la inspiran:

Visita de pésame enfoca el aspecto anecdótico de la enfermedad y la muerte del marido; hace referencia a las costumbres y a los ritos sociales que este hecho genera en los estratos populares campesinos. Todo está tratado con la misma ambigua mezcla de tierna nostalgia y burla socarrona que, como vimos, caracteriza el costumbrismo. Pero el énfasis del narrador recae sobre el aspecto externo o formal de las costumbres, e ignora los sentimientos de los participantes en los ritos populares. Se describen los hechos en un tono impersonal emocionalmente neutro y puramente informativo. Se utiliza un lenguaje marcadamente pintoresco y folclórico, y se hace énfasis en la repetición de giros, palabras y situaciones cliché, que la celebración del acto tradicional del pésame implica.

Se trata, por lo tanto, de una obra en la que imperan lo pintoresco y lo estereotipado. La adaptación, en este caso, es la simple reproducción de una obra canónica de la literatura

costarricense, sin ningún ánimo de reinterpretar o subvertir las imágenes presentes en ella.

Sin embargo, *La noche de los Amadores* (1984), audiovisual dirigido también por Minor Alfaro para Canal 13, presenta una clara tendencia de oposición a esta estética del folclorismo y constituye por ello uno de los audiovisuales más representativos de la "actitud crítica". De hecho, es un muy buen ejemplo de una obra que puede calificarse como "rural con enfoque crítico". Ciertamente, la obra no está exenta de elementos simbólicos propios del discurso hegemónico. De hecho, la película fue filmada en exteriores, en espacios de pueblo muy realistas, y valga la aclaración, con actores conocidos, como Gerardo Arce, Rodolfo Araya y Álvaro Marengo). Sin embargo, hay una reinterpretación desde otro marco ideológico de referencia. Ello se debe, en mucho, a que se trata de la adaptación bastante fiel de un cuento que originalmente tenía la pretensión de cuestionar el ambiente armonioso que se tiene con respecto al campo y criticar el papel de la religión en dicho contexto.

En efecto, el cuento "La noche de los Amadores" (1975), que da nombre al libro homónimo de Marco Retana, escritor poco conocido (y marginal, en cierto sentido), es una narración de tipo introspectivo que constituye el silencioso e impotente reclamo de un hombre que se encuentra postrado en cama a causa de la injusticia cometida por instigación de un sacerdote. Es importante acotar, además, que el autor del texto literario estuvo involucrado en el montaje audiovisual.

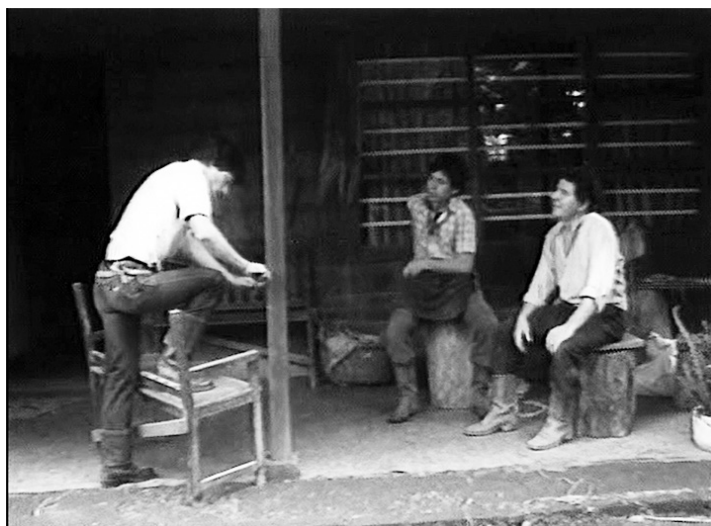


IMAGEN 16. La película titulada *La noche de los Amadores* es posiblemente la propuesta más atrevida de los años ochenta en cuando a crítica social se refiere. Presenta un cura perverso y violento, interpretado por Álvaro Marengo, que abusa de su posición para acabar con los hermanos Amador, uno de los cuales es encarnado por el actor Gerardo Arce.

Hay, entonces, una crítica social muy fuerte tanto en el cuento como en la obra audiovisual. La obra desacraliza a la Iglesia como institución y muestra el campo como un lugar de machismo y violencia. Retrata un cura pervertido y manipulador que no tiene ningún reparo moral en violar a una mujer y mandar a asesinar a los hermanos Amador con el fin de ocultar su crimen. En la película, el campo no es un lugar armónico; todo lo contrario, es un espacio conflictivo, donde impera la violencia y el machismo (de hecho, casi todos los personajes son hombres). Ejemplo de ello, es el retrato realista de los clanes familiares que tradicionalmente han controlado la vida de las comunidades rurales de Costa Rica, aspecto que ha sido muy poco estudiado académicamente y explorado por manifestaciones artísticas de diverso tipo, lo cual no les resta importancia dentro de la vida cotidiana de la sociedad rural costarricense.

Como puede verse, se trata de una obra sumamente excepcional tanto en la literatura como en el video costarricense. Su puesta en escena, entonces, es, en cierta medida, una transgresión que, desdichadamente, no logró crear una tendencia en los años siguientes.

Otro ejemplo de esta fluctuación entre una y otra actitud lo constituyen las dos adaptaciones hechas a partir de cuentos incluidos en el libro de *Historias de Tata Mundo* (1955) de Fabián Dobles, las cuales fueron estrenadas en 1983. La primera de ellas está basada en el cuento "Adelante", se titula *El hombre de la pierna cruzada* (1983) y fue dirigida por Víctor Vega Marín (1943-2003), conocidísimo cineasta costarricense cuya trayectoria comenzó en la década de los setenta en el Departamento de Cine de Ministerio de Cultura y se consolidó por los documentales que hizo en el Centro de Cine, algunos de los cuales, como *Puerto Limón* (1974) y *Las cuarenta* (1975), han quedado grabados en la memoria audiovisual costarricense. Después de su salida de esta institución, ejerció hasta su muerte de forma privada, sobre todo a la creación de anuncios comerciales.

La segunda adaptación tiene su origen en el cuento de Fabián Dobles titulado “El detalle” y lleva por nombre *Tatamundo* (1983). Su realizador fue Juan Bautista Castro Elizondo. Esta es la obra más conocida de este realizador audiovisual, quien inició su carrera como guionista de la serie de televisión *Marcos Ramírez* (1979) de Canal 13 y trabajó para el Centro de Cine a principios de los ochenta, donde hizo varios documentales. Luego, abandonaría la producción audiovisual y, desde la década de los noventa, se desempeña como docente en el Colegio ILPPAL en Santa Ana.

Ambas obras fueron hechas muy cercanas en el tiempo y su contexto macrosocial es el mismo. Hay una situación de guerra en Centroamérica, de la que Costa Rica es excepción, pues la administración Monge proclama, no sin contradicciones, una neutralidad ante el conflicto que se vive en los demás países del Istmo. Dada esta situación, se nota que en la producción audiovisual costarricense ocurre un cambio en el matiz ideológico. En los setentas, incluso dentro de las obras hechas dentro de un marco institucional, la realización de producciones audiovisuales se da en consonancia con un compromiso político con las clases menos favorecidas. En concreto, se buscaba denunciar la situación de marginalidad de determinados grupos sociales. Sin embargo, a principios de los ochenta comienza a realizarse una producción que, en lugar de ver los defectos y los conflictos nacionales, subraya el ideal utópico de país y exalta los valores costarricenses, con el fin de recalcar lo nacional frente al resto de Centroamérica. Como indica Li-dieth GARRO (2000), este es un periodo de crisis, tanto política como económica, que incide en la reafirmación de la identidad hegemónica nacional. Lo anterior se debe a que las estructuras de poder suelen apoyarse en estos valores cuando se sienten amenazados por circunstancias tanto internas como externas.

Sin embargo, aun y cuando el contexto es el mismo, puede notarse que existen diferencias importantes entre una producción y otra. *Tatamundo* es una obra hecha dentro de un marco institucional, pues fue producida por el Centro de Cine,

mientras que *El hombre de la pierna cruzada*, si bien contó con el apoyo de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y el Teatro Universitario, es más que nada una obra de iniciativa independiente con presupuesto y recursos limitados. Como se verá, esto conllevó a diferencias significativas en el tratamiento de la adaptación, las cuales, como veremos, permiten desvelar los procesos ideológicos implícitos que entran en juego a la hora de realizar una obra audiovisual de este tipo.

Como se dijo, la primera obra audiovisual hecha en los ochenta a partir de un texto de Fabián Dobles es *El hombre de la pierna cruzada*, la cual, como se explicó, se basa en el cuento "Adelante" de *Historias de Tata Mundo*. Se trata de la puesta en video de un guion realizado en primera instancia para el teatro y vinculado a las actividades del Teatro Universitario de la UCR y el Conservatorio de Castilla. Debido a lo anterior, hay una marcada tendencia a resaltar la comicidad de las situaciones narradas, lo cual difiere del cuento original, pues este, si bien tiene cierto carácter jocoso, constituye básicamente una anécdota moral contra la vagancia. Pero este no es el cambio más interesante que se opera sobre el texto base. Lo realmente significativo es la contextualización que sufre la historia. En el cuento original, el relato no ocurre en un sitio específico. De hecho, el narrador, en este caso Tata Mundo, no la ubica en un lugar determinado, incluso llega a dudar de su autenticidad, pues se la contó su madre. El corto, por su parte, coloca la historia en la pobreza rural costarricense del Valle Central. Por eso, se escogió como escenario a Cot de Cartago, comunidad que, por su cercanía y su población dispuesta a cooperar, era de fácil acceso y facilitaba la logística de la producción.

La contextualización del cuento en la vida campesina costarricense no es gratuita. Hay una intencionalidad explícita de mostrar las contradicciones sociales del mundo rural al margen del estereotipo promovido por el discurso hegemónico. Las locaciones son casas pobres, los personajes son niños campesinos de aspecto desarrapado y gente sencilla que

sufre las consecuencias de su condición social. El mundo que se presenta está lejos de ser idílico. De hecho, se denuncian las condiciones de explotación que padecen los jornaleros, quienes se ven forzados a aceptar un salario injusto por su trabajo. Ciertamente, la obra tiene escenas que tienden a lo anecdótico, en la línea del discurso hegemónico. Por ejemplo, entre las imágenes se muestra la “mejenga” como actividad colectiva de recreación, la cocina de leña con tazas y pichel de loza y trastes de hierro, la reunión familiar a la hora de la comida y actos religiosos con tinte popular, como la tradición de trasladar la imagen de un santo de una casa a otra. Sin embargo, la obra no pretende en ningún momento idealizar este mundo, sino representarlo tal como es. Prueba de ello es que los actores utilizan el habla popular, la de uso diario y no el estereotipo folclórico promovido por la literatura costumbrista. En este sentido, predomina en la obra la intención de mostrar que la realidad social del campesino es conflictiva, lo cual, por otra parte, no contradice el ideario a partir de los cuales se constituye la literatura de Fabián Dobles, pero contrasta notoriamente con el cuento “Adelante”, que se aparta de esta línea, pues posee mayormente el carácter pintoresco de las narraciones populares.

También hay en la obra la intención de retratar el valor ético de la solidaridad social en un mundo lleno de carencias. Contrastando con la imagen individualista y egoísta con que se suele caracterizar a los pequeños propietarios campesinos, la obra exalta que, pese a las condiciones de pobreza y los malos salarios, siempre es posible ayudar a los demás. En este sentido, el hombre de la pierna cruzada es un vividor que se aprovecha de las buenas intenciones de los vecinos. Desde este punto de vista, puede afirmarse que la obra se constituye a partir del enfrentamiento entre lo individual versus lo colectivo. Muestra de ello es que en la película se recalcan las acciones tomadas en conjunto por toda la comunidad. Así, por ejemplo, la decisión de enterrar al hombre es de todos los miembros de la comunidad, quienes se cansan de mantener al vividor, el cual

es fácil de identificar como miembro de la burguesía criolla. De esta forma, el entierro es simbólico: se trata del acto colectivo y comunal de “enterrar” al parásito burgués que vive del trabajo de los demás.

El segundo cuento en ser adaptado fue “El detalle”, el cual, como se mencionó antes, es la base de la obra *Tatamundo* de Juan Bautista Castro. La obra, no obstante, también alude a “Mamita Maura”, una de las narraciones más conocidas de Fabián Dobles. Aunque no se diga de forma explícita, se entrevé que la obra, básicamente, es un homenaje a este escritor; el cual interpreta el papel de Tata Mundo, el célebre personaje andariego que narra las historias de sus cuentos. Debido a este propósito, el filme es una puesta en imagen muy respetuosa del texto literario. De hecho, se mantuvo la estructura fundamental de las *Historias de Tata Mundo*: hay un hecho inicial que provoca el recuerdo del personaje principal y, de seguido, se da la narración de la historia. En este caso, lo narrado posee un tono jocoso y anecdótico. Se trata del relato de cómo Encarnación Badilla, un conocido productor de guaro clandestino se libra de la cárcel emborrachando a los policías.

Los cambios en la obra con respecto de la original son mínimos. Se dan, curiosamente, al inicio y al final de esta. Al principio, la película se ubica en un camino rural que es recorrido por una familia en una carreta de bueyes. Se da entender que van para el entierro de Mamita Maura. El otro cambio se da al final de la obra. Los productores introdujeron un personaje más: el jefe político, quien llega a la comandancia y destruye la garrafa de guaro, única prueba del delito. Este último cambio fue justificado por Carlos Freer, en aquel momento director de Centro de Cine, como una necesidad dramática de la puesta en vídeo.

Puede apreciarse que existe una diferencia radical entre *Tata Mundo* y *El hombre de la pierna cruzada*, obra en la que los guionistas se tomaron muchas más libertades (de hecho, en este corto *Tata Mundo* ni siquiera aparece). Además, como lo indica CORTÉS (2002, pág. 193), en la película dirigida por Juan

Bautista Castro se privilegió la imagen antes que el diálogo. La fotografía es, sin lugar a dudas, meritoria. Hay en ella un retrato pintoresco de la ruralidad nacional muy semejante al de las acuarelas de Fausto Pacheco (1899-1966), el pintor considerado, por excelencia, el mejor paisajista de lo “costarricense”. Hacia este mismo escenario apunta el lenguaje. El habla es muy costarricense y bastante cercana al estereotipo folclórico promovido por las instancias oficiales de cultura. En lo atinente a lo social, hay una ausencia absoluta de conflicto. Se manifiesta un mundo arcádico en el que existe un igualitarismo social. Ejemplo de esto es el hecho de que las figuras de autoridad son fácilmente vulnerables, incluso una de ellas es compinche del fabricante de guaro. De esta forma, una situación que pudo haber sido presentada de forma dramática, se convierte en un acontecimiento cómico que reproduce la imagen hegemónica de la nacionalidad costarricense.

Hay entonces fluctuaciones entre una actitud y otra y también en el paso del texto literario a la imagen. No cabe la menor duda que la actitud que sobresale en los textos de Fabián Dobles es predominantemente crítica. De hecho, sus obras literarias no solo cuestionan el ideal del país defendido por el discurso hegemónico, sino que, además, está atravesada por la idea de que existe un orden social represivo y enajenante y, por ende, de que existe la necesidad de buscar un reordenamiento del mundo, lo cual, por otro lado, es propio no solo de Fabián Dobles, sino de todo este grupo de escritores que en los ámbitos académicos es conocido con el nombre de *Generación del 40* o *Generación Neorrealista*. Sin embargo, llama la atención que ambos cuentos pertenezcan al libro *Historias de Tata Mundo*, pues, desde un punto de la oficialidad, este libro ha sido considerado la obra canónica de Fabián Dobles.

Lo anterior revela que se privilegiaron textos más relacionados con la actitud anecdótica que, como se dijo, es inocua y no atenta contra el imaginario nacional. Los cuentos llevados a la pantalla son “El detalle” y “Adelante”, que, del conjunto de todas las historias, son de aquellos en los que más peso hay

de esta actitud. Probablemente, por ser producciones hechas dentro de contextos institucionales se privilegió obras que fueran más “leíbles” como reafirmantes del imaginario nacional con el fin de no entrar en conflictos. En efecto, en los ámbitos institucionales, hay cierto consenso de que “obras literarias” son promovibles y cuáles no lo son. De hecho, hay obras que, como sabemos, han sido completamente marginadas y difícilmente una institución pública se animará a financiar el proyecto de llevarlas a la pantalla. Así, esta escogencia tiene que ver con fuerzas institucionales.

Sin embargo, esto no significa que la realización siempre pretenda explotar al máximo la actitud anecdótica, es decir, que se privilegien en la puesta en escena los rasgos folclóricos y costumbristas. En muchos casos, el montaje audiovisual puede llevar a las obras hacia otras vertientes interpretativas. Esto, desde luego, está muy relacionado con las libertades que se toma el realizador a la hora de producir el audiovisual. Normalmente, cuando se trabaja con obras canónicas, se tiende a tener mucho respeto por el texto original y, por ello, se hacen pocos cambios en el relato o no se hacen del todo. Esto es justamente lo que pasó con *Tatamundo* de Juan Bautista Castro, en la que solo se alteró la escena de la destrucción de la garrafa de guaro. Esta obra, aunque desde un punto de vista fílmico es bastante superior a *El hombre de la pierna cruzada*, se queda anclada en el anhelo institucional de privilegiar la actitud anecdótica como la imagen “oficial” del campesino costarricense.

En cambio, Víctor Vega y Juan Fernando Cerdas, que actuó como guionista de *El hombre de la pierna cruzada*, se tomaron más libertades y trataron de transformar el relato, que en un principio era totalmente inocuo y defendía el valor del trabajo (uno de los principios fundamentales de la axiología defendida por el discurso la nacionalidad costarricense), en una obra que, desde un punto de vista alegórico, se encuentra atravesada por un discurso que aborda el clase social. Lo más significativo de esta obra, es la transformación que sufre el hombre de la pierna cruzada, que pasa de ser un vago con

suerte a constituirse en la imagen prototípica de burgués tropical, con guayabera incluida. Lo anterior conduce a la obra hacia una propuesta muy diferente de la original, pues en ella se termina denunciando que el campesino costarricense no solo tiene que sobrellevar su pobreza, producida por la explotación de que es víctima, sino que además se ve obligado a mantener con su trabajo a una clase burguesa que no hace nada y tiene una vida regalada gracias al trabajo y el sufrimiento ajeno. Además, hay algunos intentos, aunque tímidos, de denunciar la posición de la Iglesia Católica en este entramado social.

Con el paso del tiempo, estas dos tendencias que se han identificado tienden a coexistir en las producciones audiovisuales, sobre todo aquellas hechas por Canal 13, que es el principal productor de obras con guion adaptado de la época. Pareciera como si el “campesino folclórico” no tuviera ningún problema de compartir su espacio con el “campesino empobrecido y marginado”. Por ejemplo, el mismo año que se estrena *La noche de los Amadores*, Canal 13 estrena también la puesta en audiovisual de la obra de teatro *Don Concepción*, de Carlos Gagini, la cual, cabe destacar que en los años ochenta era de lectura obligatoria en la secundaria costarricense. Pero el montaje de esta es completamente opuesto al de aquella.

Don Concepción (1984) es una película que muestra la realidad desde una perspectiva típicamente folclórica, como lo demuestra el habla campesina de los personajes, la cual se corresponde con la considerada propia de este tipo de personajes en el Valle Central. El filme es, en esencia, un cuadro costumbrista cuyo actor principal es Olegario Mena, famoso humorista costarricense que realizó muchas veces en compañía de Carmen Granados, interpretaciones folclóricas de la “vida campesina”. Desde el punto de escenográfico, es una obra de época, ambientada en la Costa Rica finisecular. Esto se aprecia en la vestimenta y en la casa donde se desenvuelve la historia, ambos elementos bastante tradicionales. El guion está muy apegado a la obra literaria original, casi podría afirmarse que es la filmación de la representación tal cual de la obra tea-

tral. Debido a esto, la fotografía es inerte y hay poca agilidad en las tomas. En ocasiones, por ello, la película se torna en alguna medida tediosa para el espectador.

En lo que respecta al contenido, se trata un problema siempre vigente en el ideario costarricense desde hace más de cien años: las tensiones entre el campo y la ciudad, que casi siempre privilegian el mundo rural sobre el urbano, por ser este último un espacio mundano y de degradación. Así se cuenta la historia de un “nuevo rico”, un campesino que ha obtenido dinero, pero carece por completo de educación, el cual se muda a San José para intentar escalar socialmente. Sin embargo, debido a su ingenuidad, es sujeto de burla y vulnerable a la estafa.

La obra critica dos situaciones sociales. La primera de ellas es pensar que se puede “progresar” sin educación, solamente con dinero y ostentación. Una muestra de ello es el contraste que se hace entre el personaje de don Concepción y Eloísa, una mujer ilustrada, que, no obstante, carece de dinero. La segunda, es creer que San José, la capital, es un lugar de “progreso”, cuando más bien constituye un ámbito pernicioso. Muy en el fondo, hay en la película una crítica al discurso de la modernidad, la cual es constante a lo largo de la historia literaria y artística costarricense. En esta situación coincide absolutamente con la obra literaria que le dio origen.¹⁷

Como puede verse, *Don Concepción* contrasta notoriamente con *La noche de los Amadores*, pero también lo hace con la siguiente obra hecha también por Canal 13, lo cual es prueba irrefutable de este vaivén entre dos modelos del que se ha

17 Cabe señalar que la obra de teatro de Gagini ha sido interpretada de dos formas completamente diferentes por la crítica especializada costarricense. Para Virginia SANDOVAL DE FONSECA (1987), *Don Concepción* tiene un claro trasfondo educativo, pues el objetivo que persigue es ridiculizar la ignorancia (no al campesino). Álvaro QUESADA (1998), por su parte, la incluye dentro de un conjunto de obras que, más bien, buscan mostrar la “degradación moral” (es decir, el peligro inminente y amenazador) provocada por el poder económico de una clase de campesinos enriquecida (los “gamonales”), la cual desafía las costumbres y tradiciones (es decir, el STATUS QUO) de la oligarquía nacional. En este texto, se prefiere esta segunda interpretación.

hablado antes. En efecto, temporalmente *Don Concepción* es seguida por otra obra, que, en esa época, también era de lectura obligatoria en secundaria: *Juan Varela* (1985). Esta película constituye, en cuanto a producción se refiere, el proyecto más ambicioso de Canal 13 en estos años. Se trata de un largometraje que sigue el texto literario de una forma bastante fiel. Posee actuaciones sumamente convincentes y una ambientación muy adecuada que no cae en el estereotipo. La trama muestra la tan conocida y explotada historia del “campesino desposeído” de su tierra. Desde un punto de vista ideológico, se trata de una película muy consistente que denuncia la imposibilidad de constituir una vida debido a las condiciones sociales de marginación y explotación. En este sentido, la obra audiovisual refleja muy bien la ideología de la novela que le dio origen y, en general, el pensamiento y la militancia política de ese grupo de escritores conocidos en nuestro país como la “Generación del 40”.¹⁸

Resulta interesante que la obra no utiliza un lenguaje folclórico, aunque a veces recurra a ciertos regionalismos, lo cual le da cierto aire de verosimilitud a los hechos. La misma tendencia se observa en la ambientación. Se filmó en muchos escenarios naturales, todos los cuales se presentan de una forma equilibrada, con el cuidado de evitar el paisajismo. Ciertamente, se proyecta una imagen del campesino como persona rústica y se incluyen algunos elementos tradicionales, como la yunta, el trapiche y la saca de guaro, pero estos son mostrados de una forma más realista. Por ejemplo, el trabajo campesino se expone en toda su faceta ardua, agotadora, que consume al ser humano. Otro ejemplo lo constituyen las casas, hechas de tablones sin pintar. Al final, estos aspectos colaboran con el propósito de la obra: retratar el esfuerzo infructuoso por salir adelante.

18 La interpretación más consensuada sobre la novela de Adolfo Herrera García y, en general, sobre toda la literatura de este grupo de escritores defiende que su objetivo principal es denunciar, desde una perspectiva revolucionaria y de izquierdas, las injusticias provocadas por el modelo de producción capitalista. Se trataría de una literatura cuyo objetivo es “escribir con compromiso”, como lo explica FRANCISCO RODRÍGUEZ CASCANTE (2007). Para una visión diferente de la novela *Juan Varela*, véase la *sui generis* interpretación de GONZÁLEZ MUÑOZ (2010).

En la película, además, se denuncia a personas inescrupulosas que se aprovechan del campesinado pobre, tales como los intermediarios que se hacen ricos acaparando el grano. También se evidencia el maltrato de los capataces a los peones, las malas condiciones de trabajo, la mala alimentación que se padece, la voracidad de los bancos y el cobro de las hipotecas, que, en lugar de colaborar con el progreso de los campesinos, termina acabando con ellos. Remata consecuentemente con esto la carencia de un final feliz. Al final, el personaje principal termina en la cárcel de San Lucas. Por todo esto, *Juan Varela* constituye una de las obras con “enfoque crítico” más interesantes de este periodo, tanto desde un punto de vista estético, como en lo referente a la propuesta de contenido.



IMAGEN 17. La película *Juan Varela*, basada en la novela homónima, es un buen ejemplo de una adaptación respetuosa del texto original tanto en lo concerniente al relato como a la propuesta ideológica. En el fotograma, se aprecia el desalojo de la finca sufrido por el personaje de Juan Varela y su familia.

Como puede apreciarse, ambos modelos propuestos por Álvaro Quesada, el “crítico” y el “anecdótico”, coexistían en las obras audiovisuales en esa época. E incluso, cabe desta-

car que se llegó, en un caso concreto, a configurar una obra a partir de ambas tendencias. Este es el caso de *Uvieta* (1985), obra audiovisual hecha por la UNED, la cual, en cierto sentido, puede ser calificada como “híbrida”, pues tiene muchos elementos folclóricos que remiten a la representación idealizada del campesino costarricense, pero, por otro lado, manifiesta una reinterpretación del cuento de Carmen Lyra tan radical, que convierte al personaje principal en un campesino con “conciencia de clase”.

Desde un punto de vista técnico, la obra tiene sin lugar a dudas serias deficiencias que abarcan diversos aspectos: las actuaciones, el vestuario, las locaciones, la musicalización, etc. Sin embargo, en la obra, lo que realmente es significativo es la relectura que se hace del cuento, pues, tal y como se ha mencionado aquí, en los años ochenta las adaptaciones que se hacían eran muy apegadas al texto literario original. Los directores no solían tomarse tantas libertades. Al salirse de esta tendencia, *Uvieta* se vuelve una obra bastante singular en su contexto.

Es importante aclarar que el cuento original de Carmen Lyra se centraba en promover el valor cristiano de la caridad y el deber moral de compartir lo que se tiene. El audiovisual reinterpreta este propósito desde otro marco ideológico: la necesidad de dotar de tierra al campesino. La muestra más clara de esto es que *Uvieta*, el personaje principal, se niega a ser terrateniente, a acaparar la tierra, pues no desea convertirse en patrón; su anhelo principal es que la tierra sea una propiedad colectiva, siguiendo la conocida máxima socialista, “la tierra es de quien la trabaja”. En cierto sentido, el desprendimiento de *Uvieta* pasa de ser “cristiano” a ser “comunista”.

Es importante señalar que justo en ese momento, el problema de la tierra en Costa Rica se había tomado algo de fuerza. Desde finales de los setentas, el problema del precarismo tanto urbano como rural toma fuerza y el partido Vanguardia Popular tenía una amplia influencia en las organizaciones populares, que se materializaron en un activismo político. Muchos

activistas promovieron en esta época invasiones de tierras y construcciones de “ciudadelas/precarios” en todo el país. Todo esto se muestra en la película. Hay, por ejemplo, una clara alusión al precarismo rural en el personaje de Juvenal, interpretado por Luis Fernando Gómez, quien deja de ser peón asalariado para invadir un terreno y cultivar su propia tierra.

Pero la obra no está exenta de la “actitud anecdótica”. Hay cierta folclorización, sobre todo en el habla, la vestimenta y el carácter del campesino. No obstante, estas se mezclan con una intención de denuncia, la cual sin lugar a duda es el reflejo de esta época. Por ejemplo, las casas que se presentan son tugurientas, justamente las características de una invasión. Una clara muestra de este elemento híbrido es la presencia del café, producto idiosincrático de Costa Rica al inicio de la obra, el cual se enmarca en un proceso de crítica a las condiciones de trabajo, pues se denuncia que, si el trabajador no completa la cajuela, no se la pagan. Todo ello apunta a esta reinterpretación del texto que, como se ha dicho, genera un texto híbrido, en que lo crítico y lo folclórico se mezclan.

Finalmente, llama poderosamente la atención la reinterpretación que se hace de las figuras religiosas. Las tres divinas personas (José, María y el Niño Jesús) son caricaturizadas al nivel de personajes bufonescos. María por ejemplo es interpretada por un hombre, lo cual genera una interpretación transformista con muchos aspectos calificables de ridículos. Aunado a esto, con un claro sentido de escarnio, José es un viejito enclenque y el Niño Jesús es interpretado por un enano acondroplásico, hecho curioso y, sin lugar a duda, único en el contexto nacional, el cual suele ser respetuoso con este tipo de figuras. De esta forma, *Uvieta* no solo tiene un planteamiento reinterpretativo, sino que también posee cierto ánimo transgresor.

Las últimas obras de los ochenta, entonces, contienen ciertos trazos que revelan intentos, quizá no tan logrados, de conseguir un nuevo lenguaje audiovisual, lo cual no va a alcanzarse de forma definitiva, sino hasta la década de los noventa. En este marco, cabe ubicar *La bocaracá* (1986) de Alberto Mo-

reno, obra concebida dentro de las preocupaciones pedagógicas propias de la academia y producida por la Universidad de Costa Rica. Quizá por ello, se nota una cierta actitud de ruptura y renovación, sobre todo en lo referente a la propuesta audiovisual. Por ejemplo, la obra privilegia con toda claridad la imagen sobre el diálogo. En toda la primera parte del corto, no se dice una sola palabra. Luego sí se incorporan líneas en el guion, pero igualmente son escasas. La idea es lograr, en cierto sentido, que la imagen “hable por sí sola”. Lo mismo se aprecia en el manejo del tiempo. La narración no es lineal, sino que se altera constantemente por medio de la analepsis y la prolepsis, o sea, se “salta” del pasado al presente en diversas ocasiones. Ello son muestras de una preocupación y una búsqueda estética diferente a lo que se había venido haciendo en el campo, la cual no se logró materializar del todo debido a la carencia de recursos, pues se trató de una producción sumamente modesta.



IMAGEN 18. La versión de Beto Moreno de *La bocaracá* tiende a darle más importancia a la imagen que al texto, lo cual anuncia, en cierto sentido, una tendencia que se consolidará posteriormente. Una muestra de ello puede verse en la escena final de la película.

A propósito de *La bocaracá*, como caso poco común en el audiovisual nacional, cabe hacer una comparación de este corto hecho en 1986 con otro producido por Canal 13 en 1983, del que ya se habló, pues se tiene aquí dos audiovisuales con un mismo nombre y basados ambos en el mismo texto literario, el cuento de Carlos Salazar Herrera. Este es un caso excepcional que no se repetirá con ningún otro autor. Luego también se daría con el cuento "El beso" (ninguna de cuyas dos versiones fue posible localizar) y con "La bruja", de la cual se hablará más adelante. Resulta particularmente llamativo, entonces hacer una comparación entre estas dos propuestas de montaje de un mismo cuento.

Para empezar, hay similitudes, claro está. Los dos videos están apegados al texto original en grado sumo. Y hay coincidencia en las locaciones donde se grabaron. No obstante, hay cierta diferencia en el tratamiento estético de la fotografía. Como se dijo antes, *La bocaracá* de Minor Alfaro subraya la rudeza del entorno como un factor por vencer para el ser humano, mientras que *La bocaracá* de Alberto Moreno es más pasiva en ese aspecto. Ciertamente, subraya el ambiente exuberante de la espesa selva tropical, pero no busca metafóricamente. Igual retrata esta obra un ambiente rústico y sin adorno, pero la pobreza no se subraya tanto como sí ocurre en *La bocaracá* de Canal 13. Sin embargo, no puede dejar de afirmarse que ambos videos están muy lejos de estereotipo folclórico del campesino costarricense. Su diferencia radica en el centro de interés. *La bocaracá* de Alberto Moreno está más preocupada por la estructura propiamente dicha del video, tiene cierta intención "exploratoria". La otra es un video lineal, más tradicional desde el punto de vista del lenguaje audiovisual, pero con una preocupación social por subrayar un mensaje sobre las condiciones de vida y trabajo de los campesinos. En este sentido, ambas propuestas tienen un mérito propio.



IMAGEN 19. En la década de los ochenta se va a dar un fenómeno poco visto en el audiovisual costarricense: la grabación de dos versiones diferentes de una misma obra literaria. En la imagen superior, Laura Molina interpreta a Tana en la versión de Minor Alfaro. En el fotograma de abajo, Dixie Mendoza interpreta al mismo personaje en la producción de Beto Moreno.

Este periodo de los años ochenta finaliza con una obra audiovisual *sui generis*, enmarcada más en el contexto urbano, el cual como vimos antes, también se encontraba presente en obras como *El monumento* y *Don Onanías Tenorio*. Se trata de la *Casa gris* (1986), de Gerardo Vargas, la cual posee una serie de elementos tanto visuales como narrativos muy particulares. Es una obra muy experimental basada en un cuento poco conocido escrito por Mariano Grosser. Filmada por completo en los interiores de una casa antigua, el cortometraje explora el tema del choque generacional y el sentido de la vida. Básicamente, narra cómo una joven mujer embarazada invade la casa donde habitan cuatro ancianas que deciden morir para darle paso a las nuevas generaciones. Debido a esto, en el transcurso de la obra, se habla mucho sobre el sentido de la vida y la muerte de las personas.

Podría decirse, en este sentido, que se trata de un audiovisual de tendencia "intimista", que en ocasiones se torna filosófico. De hecho, hay referencias explícitas a textos como *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre. Esto hace que la obra resulte difícil de asimilar e incluso pueda parecer "desconcertante" para un gran público. Otro aspecto que juega un papel primordial en la obra es la música. Aparecen obras de jazz y canciones emblemáticas como "Yesterday" de los Beatles y "Mujeres" de Silvio Rodríguez. En este proceso, el jazz se presenta como símbolo de lo "viejo" que se enfrenta a la "nueva ola hippie". Al final, el mensaje de la obra es claro: el fin de la vida es un proceso necesario y algunos deben morir para que otros puedan nacer. *La casa gris* constituye, entonces, una muestra divergente dentro del conjunto audiovisual de los ochenta, el cual justamente viene a cerrar, pues tras ella sobrevendrá un "vacío" en la producción de obras basadas en textos literarios, el cual se entenderá hasta ya entrados los años noventa.

Para finalizar este apartado, cabe destacar que durante los años ochenta, además, se van a producir los primeros documentales que tratan de alguna forma un tema de tipo literario. Se trata de dos documentales producidos por el Cen-

tro de Cine, en los cuales impera un enfoque metafórico y encomiástico. En este sentido, se trata de homenajes a escritores que, por ser poetas, difícilmente son adaptables como un audiovisual de ficción. Dichos documentales son los siguientes:

CUADRO 4 Documentales de tema literario en Costa Rica (1982-1987)

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción
<i>Las palabras del poeta</i>	1982	Carlos Sáenz	Cine	Institucional (Centro de Cine)
<i>Jorge Debravo: El despierto</i>	1987	Rodrigo Soto	Video	Institucional (Centro de Cine)

Fuente: Elaboración propia.

El primer documental es *Las palabras del poeta* (1982), que recorre la vida de Carlos Luis Sáenz y fue producido por su propio hijo, quien en aquel momento trabajaba para Centro de Cine. Se trata de un documental poco ortodoxo que en ocasiones se vuelve, en cierta medida, “extravagante”: es mezcla de declaraciones, recitaciones de poesías, dramatizaciones. En general, hay en él una atmósfera bucólica y una idealización de la niñez. Debido a lo anterior, verlo hoy día resulta lento y fatigoso.

El otro documental hecho en los años ochenta es *El despierto* (1987), de Rodrigo Soto, el cual constituye un homenaje a Jorge Debravo, tradicionalmente considerado el gran poeta de Costa Rica. A diferencia del anterior, se trata de un montaje mucho más tradicional. El audio de la obra es el poema “Canto de amor a las cosas”. Dicho texto poético sirve de excusa para presentar, mediante dramatizaciones, las distintas etapas en la vida del poeta: niñez, adolescencia y adultez. Cabe señalar, no obstante, que el documental no es en sí mismo una reconstrucción de la vida de Jorge Debravo. Es más bien un

homenaje centrado en uno de sus poemas.

Como puede verse, los documentales de temática literaria, en esta época, constituyen casos excepcionales. No es un campo que se considera pertinente a desarrollar de forma amplia, como sí ocurre con las obras audiovisuales de ficción, pero se recurre a él en casos en los cuales no hay muchas posibilidades narrativas desde un punto de vista audiovisual. Sin embargo, se nota que en ambos existe una cierta dosis de actuación y teatralidad, lo cual demuestra que es un campo que aún no había logrado obtener una identidad propia en ese momento.

Para finalizar este repaso por los audiovisuales basados en textos literarios costarricenses hechos durante la década de 1980, resta referir un caso especial, que constituyó un hito en la historia del cine costarricense. Se trata de *La Segua* (1984), de Antonio Yglesias, basada en la obra de teatro de Alberto Cañas. Dicho filme merece un tratamiento aparte, pues se trata del único caso de producción totalmente independiente hecho en los ochenta en Costa Rica. Como se ha demostrado, casi la totalidad de las producciones hechas en ese momento fueron producidas por instituciones públicas, con la única excepción de Telencentro Canal 6, que actuó como coproductor con la UNA en algunos de las producciones hechas por esta universidad. En este sentido, *La Segua* se encuentra mediada por el deseo de ser un “proyecto nacional”, una “obra tica”, y constituye el primer intento serio de hacer cine costarricense con pretensiones tanto artísticas como comerciales según los cánones de las industrias cinematográficas de otros países como México. Pretensión que, por lo demás, no se lograría concretar con esta película, aunque más adelante Óscar Castillo produciría exitosamente *Eulalia* (1987), primer largometraje costarricense en lograr una audiencia similar a las producciones extranjeras.

Debido a ello, *La Segua* fue una producción sumamente pretenciosa, con una gran inversión de recursos. Por ejemplo, al ser un “cine de época”, para filmarla, se construyó un set que

reconstruía el Cartago colonial, gracias a ello la ambientación que se ofrece es bastante convincente. De igual forma, el vestuario fue elaborado específicamente para la película. Contó, además, con un buen elenco de actores y actrices de amplia experiencia. Por ejemplo, Ana Poltronieri actuó en el papel de la bruja María Francisca Portuguesa y Blanca Guerra, conocida actriz mexicana, representó a Petronila Quesada.

La cinta tiene como punto de partida la obra de teatro homónima del escritor Alberto Cañas. De hecho, uno de los criterios que más pesaron para escoger el texto que se llevaría a la pantalla fue el éxito que tuvo esta obra de teatro cuando se estrenó en el Teatro Nacional en setiembre de 1971. Sin embargo, la película no sigue al pie de la letra el texto literario; intenta, más bien, constituirse en una propuesta cinematográfica con características propias. De hecho, la película introduce todos los antecedentes de la historia que solo se aluden en la obra de teatro, como los motivos por los cuales se vuelve loco el teniente José Corona. Otra modificación interesante es el hecho de que en la obra teatral hay personajes indígenas que desaparecen por completo de la película, lo cual no deja de restarle realismo. Pero el cambio más notorio, sin lugar a dudas, tiene que ver con el personaje de la Segua, la famosa mujer con cara de caballo que se aparecía a los hombres en las noches oscuras. En la obra original, esta no se le aparece a nadie. Su presencia es meramente referencial. Pero en la película sí fue incluida con el ánimo de provocar cierto suspenso que, debido a las limitaciones técnicas del disfraz utilizado, resultó completamente malogrado.

Con respecto al contenido de la propuesta estética, cabe señalar que la obra teatral original tenía la pretensión de unir la historia y el mito con los problemas meramente psicológicos de la protagonista, una mujer que por su belleza llega a creerse la Segua. Hubo un intento de reinterpretación de la leyenda original en un contexto histórico determinado con miras a tratar un tema más trascendente: la vanidad, la belleza, el egocentrismo. No obstante, este propósito no queda lo su-

ficientemente manifiesto en la obra de teatro y, en la película, tiende a diluirse por completo. En el filme, la acción dramática posee una clara preeminencia, se tiende a privilegiar los hechos por sobre las interpretaciones, en ese sentido es “más cine”, pero no logra separarse totalmente del texto que le da origen, lo cual genera un producto bastante ambiguo, poco contundente en su mensaje.

Desde otro punto de vista, la película tiene a subrayar ciertos elementos costumbristas y tradicionales, que ocasionalmente tienden a recordar el folclorismo. Tal es el caso de elementos como las mascaradas, las cimarronas, los juegos tradicionales como la gallina ciega, las carreras de cintas, las reuniones dominicales después de la misa en la plaza principal. Incluso la misma leyenda que sirve de basamento intertextual, tanto de la obra de teatro como de la película, cobra en esta última cierto aire de tradicionalismo que se aprecia en la escena donde el hombre cabalga en la noche y se topa con la Segua.

No obstante, la película acierta al incluir algunos elementos innovadores para el contexto costarricense de esa época. Por ejemplo, hay un cierto erotismo bien manejado. Al respecto, también puede mencionarse la figura de la bruja, cuya presencia le otorga un tono mágico y portentoso a la obra que no deja de tener algún atractivo. Lo mismo puede decirse de la contextualización histórica de la obra que retrata, con bastante realismo, el espacio aristocrático de una “familia principal” del Cartago colonial. Esto, en alguna medida, va en contra del discurso nacional que defiende la igualdad y pobreza en la Costa Rica de este tiempo, aspectos que se pregonan como el “germen” de nuestra democracia. De esta forma, aún con sus contradicciones e inconsistencias, *La Segua* es una película que se ha ganado con justicia un lugar meritorio en la historia del cine costarricense.

Como puede verse, la década de los ochenta constituyó un periodo de auge para las producciones audiovisuales hechas a partir de textos literarios costarricenses, las cuales, a

pesar de estar signadas de alguna forma por anhelos de tipo identitario, lograron, en algunos casos, desarrollar una variedad temática e ideológica, que, como se verá, no ha vuelto a ocurrir hasta ahora. No es viable, por lo tanto, sostener posiciones simplistas con respecto a la producción audiovisual de este momento histórico. Al contrario, se impone un abordaje que capture la complejidad de este fenómeno.

Por un lado, resulta interesante que este periodo de auge es una consecuencia de la participación de diversas instituciones públicas del Estado por generar, de forma sistemática y por primera vez en la historia de Costa Rica, un audiovisual de “marca nacional” con temas y problemáticas propias del país. La literatura de Costa Rica se constituyó entonces en un referente significativo en dicha dinámica. Así pues, con la excepción de *La Segua* y coproducciones hechas por Canal 6, todos los audiovisuales de esta época son producidos por instituciones del Estado. Es decir, más del 90 % de las obras tiene este origen. Se podría pensar que esto limitó seriamente el contenido de las obras a una visión “oficial”. Sin embargo, esto no es cierto. Las obras de los ochenta presentan una gran variedad de temas, autores y posicionamientos ideológicos, quizás mucho más que en épocas más recientes. Puede afirmarse que los ochenta, en alguna medida, constituye un periodo de “tensiones” que se reflejan en las obras realizadas durante este lapso.

Ciertamente, existe una tendencia de producir con lo “educativo/pedagógico” como excusa. Muchas de las obras se plantean como “apoyo didáctico”; debido a ello, mucho de lo adaptado se toma de las lecturas obligatorias de secundaria.¹⁹ Pero es claro que la producción no se limita solo a esto. Claro está, existen obras muy apegadas al texto original e inscritas en una visión folclórica de la realidad nacional. Son ese tipo de obras que Álvaro QUESADA (1995) ha denominado “naciona-

19 Claro está, dicha escogencia también se encuentra determinada en alguna medida por aspectos económicos y logísticos. De esta forma, hay aspectos que son muy relevantes como las locaciones, el número de actores, el formato audiovisual, etc.

listas" y "anecdóticas". Los casos más claros son *¿Quiere usted quedarse a comer?* (1977), la teleserie *Marcos Ramírez* (1979) y *Concherías* (1984).

No obstante, como se explicó anteriormente hay muchas otras que no caben en esta categoría. Son obras más críticas que cuestionan la utopía nacionalista e incluso llegan a reinterpretar las obras a la luz del contexto que se vive en los ochentas, como el problema de la tierra y el precarismo, típico de esa década. Algunas llegan incluso a ser "transgresoras", como aquellas que se atreven a cuestionar el poder de la Iglesia o mostrar cierto erotismo, temas que incluso hoy día irritan a los sectores más conservadores de la sociedad costarricense, cuyo poder, por desgracia, ha sido y sigue siendo bastante evidente en la televisión nacional. Se trata de obras como *Un matoneado* (1982), *Esquelitán* (1983) y *La noche de los Amadores* (1984).

Incluso, como se argumentó anteriormente, se podría hablar también en este periodo de un conjunto de obras "híbridas" que de alguna forma mezclan la tendencia folclórica con aspectos críticos, aspecto que ha pasado inadvertido en la mayoría de los análisis hechos anteriormente. Tal es el caso de *El hombre de la pierna cruzada* (1983) y *Uvieta* (1985), obras cuyo texto literario presentan un campesino más tradicional que es reinterpretado desde una posición política mucho más progresista. En conclusión, no se puede ser simplista: las obras audiovisuales de los ochenta revelan una gran complejidad con respecto a los posicionamientos ideológicos.

Lo mismo puede afirmarse con respecto a la construcción del guion. Algunas obras se limitan a ser "puestas en escena" del texto original. Prácticamente, no introducen ningún cambio. La muestra más palpable de esto es que la mayoría de los audiovisuales tiende a mantener el nombre original de la obra literaria, con pocas excepciones. Como ejemplo pueden mencionarse *Un grito* (1982), ambas versiones de *La bocaracá* (1983 y 1986) y *Don Concepción* (1984), todas obras con guiones muy conservadores. Incluso, en la obra *Un grito*, las imáge-

nes se acompañan con una voz en *off* que realiza una lectura literal del cuento en cuestión, prueba de que muchos guiones se elaboraban en un marco restringido y de poca libertad, lo cual se entendía como una forma de “respeto” hacia la obra literaria. Pero ya en los ochentas hay indicios claros de la intención de generar un audiovisual que se dé más libertades a la hora de adaptar el texto literario. Casos como *Un matoneado* (1982), *El hombre de la pierna cruzada* (1983) lo demuestran. También se tienen películas como *Uvieta* (1985), la cual, como se dijo, constituye una clara reinterpretación del texto original que conlleva un giro ideológico importante.

También en lo que respecta a la ambientación de las obras puede apreciarse lo ya dicho: hay una tendencia dominante a situar las obras audiovisuales en el campo, lo cual es herencia de los textos literarios, sin embargo, esto no puede aplicarse a toda la producción. El espacio urbano, que en las décadas siguientes tomará más protagonismo a nivel audiovisual, ya se vislumbra en obras como *El monumento* (1983), *Don Onanías Tenorio* (1985) y *La casa gris* (1986). Las producciones de los años ochenta, en este sentido, fueron pioneras en diversos aspectos. Inclusive, en este momento, nace la idea de crear una industria cinematográfica rentable de sello nacional y de calidad “internacional”, pretensión que, si bien no se concretó hasta muchos años después, tiene su germen, sin ninguna duda, en *La Segua* (1984).

Finalmente, en cuanto a los autores llevados a la pantalla, cabe señalar algo parecido a lo ya comentado a propósito de otros aspectos. Como ya dijimos en un trabajo anterior (BOLAÑOS & GONZÁLEZ 2010), en esta década, el cuentista Carlos Salazar Herrera va a emerger como el favorito de las adaptaciones audiovisuales, pues aproximadamente la cuarta parte de lo producido se basa en sus textos. Pero él comparte con muchos otros autores, aspecto que desdichadamente más adelante va a desaparecer. De hecho, resulta interesante que en ese momento no solo se recurre a autores consagrados como “clásicos” en el contexto nacional; por ejemplo, Manuel Gonzá-

lez Zeledón “Magón”, Aquileo J. Echeverría, Carmen Lyra, José Marín Cañas y Fabián Dobles; también se incluyen autores que, en aquella época, eran “recientes”, tales como Carmen Naranjo, Alberto Cañas y Abel Pacheco, e incluso algunos que están totalmente fuera de los círculos literarios más canónicos y oficiales, como Marco Retana y Mariano Grosser. Este escenario variopinto no se ha vuelto a dar en el contexto audiovisual costarricense.

De esta forma, los años ochenta constituye un periodo pionero que reveló, en todas sus potencialidades, las posibilidades, contradicciones y carencias de hacer cine y televisión en Costa Rica. En este sentido, la década muestra una complejidad y diversidad notorias, a pesar de las tendencias generales que evidentemente posee. Resulta significativo que todo ello fue llevado a cabo en un marco institucional auspiciado de una u otra forma por la inversión del Estado, situación que ha cambiado radicalmente en la actualidad. Visto en perspectiva, está claro que todo lo hecho en este periodo de alguna forma viene a servir de base para la producción subsiguiente.

4. LAS ADAPTACIONES DE LOS NOVENTA: EL ESPACIO RURAL IDEALIZADO

Las últimas dos décadas de la producción audiovisual costarricense (1995-2015) han sido calificadas como un periodo de efervescencia, pues el volumen de lo producido ha aumentado de forma significativa. Además, algunas obras han logrado mayor visibilidad en el ámbito nacional y, poco a poco, se ha ido conformando un público autóctono que se interesa por ver obras hechas en Costa Rica. Ha habido también una mayor proyección internacional, sobre todo de algunos largometrajes, los cuales se han exhibido con éxito en festivales de cine del extranjero. Todo ello ha redundado en un aumento importante en los espacios de formación de nuevos productores y directores audiovisuales. En fin, puede decirse que en los

últimos años el sector audiovisual ha experimentado un “salto” cualitativo y cuantitativo.²⁰

El proceso anterior, no obstante, ha tenido como característica significativa la disminución sustancial en las obras audiovisuales hechas a partir de textos literarios costarricenses. A finales de los ochenta y principios de los noventa, hay un detenimiento general en la producción de obras audiovisuales, el cual está relacionado con una crisis en las instituciones estatales que amparaban su producción. Esto también se relaciona con un cambio en el modelo de Estado que empieza a cobrar fuerza en esta época. Por eso, debe aclararse que, durante este periodo, la mayoría de las producciones son esfuerzos particulares que es posible calificar como “audiovisuales independientes”. Esto contrasta notoriamente con los ochenta, década durante la cual fueron las instituciones estatales quienes marcaron la pauta en cuanto a adaptación de obras literarias costarricense se refiere.

De 1988 a 1993 no ha sido factible encontrar referencia a alguna obra relacionada con la literatura. La producción reaparecerá en los años noventa, esta vez liderada por la iniciativa privada, lo cual determinará mucho el tipo de obras que se van a realizar. Así pues, luego de las producciones hechas durante la primera mitad de los ochenta, debe esperarse hasta mediados de los noventa para apreciar una reanudación en el interés por llevar a cabo adaptaciones de obras literarias costarricenses.

Ante todo, se nota una disminución, tanto cuantitativa como cualitativa, en la producción de obras hechas a partir de textos literarios costarricenses. Con respecto a lo primero, tal y como se aprecia en el cuadro adjunto, en toda la década de los noventa es posible contabilizar solo siete producciones. Es evidente que esta cantidad representa una minoría y es signo de que en esta época los productores comenzaron a optar primordialmente por el guion original.

20 Al respecto, véase CORTÉS (2008).

CUADRO 5
Adaptaciones audiovisuales de obras
literarias costarricenses (1993-1999)

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción	Obra literaria adaptada
<i>El beso*</i>	1993	Gustavo Fallas	Video	Independiente	"El beso" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>Visita de pésame*</i>	1994	Gerardo Selva	Video	Independiente	"Visita de pésame" (1905), poesía de Aquileo J. Echeverría
<i>La bruja</i>	1996	Alejandro Martínez y Abraham Rodríguez	Video	Independiente (RepreTel)	"La bruja" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>La calera</i>	1998	Percy Angress	Cine	Independiente	"La calera" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>Rehabilitación concluida</i>	1998	Esteban Ramírez	Video	Independiente	"Rehabilitación concluida" (1984), cuento de Miriam Bustos
<i>El moto</i>	1998	Alonso Venegas	Video	Institucional (Canal 13)	<i>El moto</i> (1900), novela de Joaquín García Monge
<i>Magdalena</i>	1999	Xavier Gutiérrez	Video	Institucional (Canal 13)	<i>Magdalena</i> (1902), obra de teatro de Ricardo Fernández Guardia

* De esta obra no fue factible encontrar una copia.

Fuente: Elaboración propia.

También ocurre un empobrecimiento en cuanto a contenido. El espacio rural, predominante en las obras de este tiempo, se manifiesta de una única forma. Ante la variedad de perspectivas de los ochenta, el campesino de las adaptaciones de los noventa se presenta muy uniforme: se trata de individuo enmarcado en un mundo que se presenta de una forma idealizada. Es un entorno, hasta cierto punto, carente de conflicto social, casi idílico, coincidente con lo que se ha venido llamando en este texto una “actitud anecdótica”. El agricultor, por su parte, es retratado desde un punto de vista folclórico. Por eso, generalmente el conflicto no se evidencia en el plano social, sino en el mundo interior de los personajes.

Esta idealización romántica de la vida campesina es llevada a la televisión con *El moto* (1900), de Joaquín García Monge, la cual tradicionalmente ha sido considerada la primera novela costarricense. La adaptación estuvo a cargo de Alonso Venegas y constituye un intento de Canal 13 por retomar la producción de obras costarricenses. En este esfuerzo, jugó un papel importante Óscar Aguilar Bulgarelli, director del SINART en ese entonces, quien, tanto en su primer periodo a cargo de la institución, como en esta segunda administración, promovió como política del canal producir obras hechas a partir de textos literarios costarricenses.

El moto (1998) es una obra audiovisual para televisión en tres capítulos que se caracteriza por ser muy apegada al texto original. En su realización, contó con un reparto de actores profesionales muy conocidos en el medio y un despliegue importante de recursos. Quizá, por esto, el video es una puesta en escena con “pulcritud”, muy cuidada, que en determinadas ocasiones tiende al preciosismo. Debido a ello, la obra parece estar inscrita en un “costumbrismo idealizado”. De hecho, la vestimenta que se utiliza en ella parece sacada de un grupo folclórico de baile.

En este sentido, hay cierta traición al texto original. Álvaro QUESADA (1998) ha subrayado el carácter ambivalente e híbrido de la novela de García Monge. La adaptación, no obs-

tante, siguiendo la línea de los audiovisuales de la década de los noventa, se decanta por idealización del mundo campesino. Ciertamente, hay un intento por mantener el tono crítico de la obra original: se ve que la mujer no tiene poder de decisión, se retrata el sufrimiento de Cundila y José Blas, se subraya el destino trágico de los personajes y se cuestiona, en alguna medida, la estructura del poder que había en la época. No obstante, el tono costumbrista de la obra tiende a diluir el conflicto social que se presenta. La adaptación, en este sentido, resulta mucho menos vehemente que el texto literario que la inspiró.



IMAGEN 20. La adaptación de la novela *El moto* hecha en los noventa es un buen ejemplo del proceso de idealización y preciosismo folclóricos que se vive en los audiovisuales de esta época.



Junto con *El moto*, se llevó a la pantalla también la obra *Magdalena* de Ricardo Fernández Guardia, cuya adaptación fue hecha de forma independiente por Xavier Gutiérrez por

encargo de Canal 13. Esta obra guarda ciertas coincidencias con la anterior, pero evidencia un aspecto poco visto en las adaptaciones: la reinterpretación del texto original a partir de un modo de pensar más contemporáneo. *Magdalena* (1999) es, como *El moto*, una serie de televisión de tres capítulos que luego fue editada como si fuera una sola película. Su realización forma parte de una lógica de apoyo educativo: la idea de Canal 13 en ese momento era llevar a la pantalla tanto la primera novela costarricense como la primera obra de teatro (en este caso *Magdalena*), ambos, por lo demás, textos de lectura obligatoria en secundaria.

Desde el punto de vista técnico, la obra es un filme de época bastante convincente. Vestuario, locaciones y ambientación están bien hechos y resultan aceptables a ojos del espectador. Particularmente, resulta atractiva la casa de Tres Ríos en la que fue filmada parcialmente la película, la cual constituye un buen ejemplo de las residencias tradicionales de la oligarquía cafetalera. No debe olvidarse que la película busca retratar el ambiente familiar que vivían los miembros de dicha oligarquía en la Costa Rica de principios del siglo XX. Aunado a esto, cabe destacar que las actuaciones son aceptables y, coincidente con *El moto*, hay una tendencia del preciosismo en la fotografía de la obra



IMAGEN 21. Fotograma de la casa de Tres Ríos que sirvió de locación a la obra audiovisual *Magdalena*.

No obstante, hay un aspecto muy interesante en esta adaptación. A pesar de que la obra audiovisual está muy apegada al texto original, hay en ella un proceso de reinterpretación del sentido original que la pieza de teatro manifestaba, pues, claramente, a lo largo de la película se da un énfasis en la “liberación femenina”, pero como un ideal que debe conseguirse, lo cual contradice la intención de Ricardo Fernández Guardia y revela un cambio de mentalidad en la sociedad costarricense. La obra original, según Álvaro QUESADA (1995, pág. 53) denunciaba *“la preocupación de las familias oligárquicas ante los nuevos fenómenos sociales que amenazan resquebrajar los principios y tradiciones de origen patriarcal, en que se basa su permanencia y estabilidad”*. Debido a ello, en la obra de teatro original las ideas “feministas” de Magdalena eran mostradas con desdén. El propio Fernández Guardia se refirió a ellas como “ideas exóticas”, “aspiraciones atrevidas” y “osadías yanquis”. En la adaptación audiovisual, la apreciación con respecto a ellas cambia radicalmente. Las ideas de Magdalena son más bien tomadas como “de avanzada” y constituyen un “símbolo de progreso social”. La muchacha pasa de ser entonces “niña inconsciente influida por modas extranjeras” a la “niña juiciosa que se adelanta a su época”. La mejor muestra de ello es el cambio que se le hizo a la obra al final, uno de las pocas alteraciones que se le llevó a cabo al texto literario, el cual es signo evidente de este viraje. En la obra teatral, el final se da cuando llega la noticia del aumento en los precios del café y la alegría generalizada que esto provoca. En la obra audiovisual, en cambio, se termina con un discurso en el cual las ideas liberales con respecto a la mujer son defendidas públicamente por Magdalena. De esta forma, el mensaje ideológico de la obra cambia por completo y se ajusta a las nuevas mentalidades vigentes en el país.

Otro síntoma de este fuerte giro hacia lo folclórico y anecdótico típico de los noventa es la fuerte predilección por los cuentos de Carlos Salazar Herrera que, a partir de este momento, emerge como la figura más importante de la adaptación de textos literarios en Costa Rica. Ciertamente, ya

en los ochenta, este autor tenía una presencia significativa en las obras audiovisuales; no obstante, como se explicó antes, compartía el espacio con una variopinta cantidad de escritores costarricenses. Sin embargo, desde los noventa a la actualidad, prácticamente ha copado el espacio audiovisual a tal punto, que es el único autor del que se han hecho varias versiones audiovisuales de un mismo cuento.²¹

Para el caso particular de Salazar Herrera, este periodo inicia con *El beso* (1993), de Gustavo Fallas, obra de la que, al parecer, no se conserva copia alguna. Luego de esta producción, aparecerían *La bruja* (1996) de Alejandro Martínez y Abraham Rodríguez y *La calera* (1998) de Percy Angress. En estas dos últimas producciones, se continúa con la tendencia de respetar la historia original. Por eso, se trata de adaptaciones muy apegadas al texto. Incluso, en no pocas ocasiones, tanto los parlamentos como la narración, son tomados textualmente del cuento que inspiró el audiovisual. No obstante, hay una notoria diferencia con los audiovisuales de los ochenta. El espacio rural que se presenta a través de las imágenes es un entorno sin problemas, carente de conflicto social, casi idílico. Ciertamente, se trata de una ruralidad sencilla y humilde, pero la pobreza no es causa de aflicción; al contrario, tal pareciera que esta situación es motivo de cierto regocijo que justifica la actitud conformista de los personajes con respecto a su situación social. El conflicto no se evidencia, entonces, en el plano social, sino en el mundo interior de los personajes.

Por ejemplo, *La bruja* (1996) se ambienta en el típico espacio rural imaginado por el discurso oficial. Tanto el vestuario como el lenguaje y los escenarios remiten a una especie de cuadro costumbrista. El espacio rural que se exhibe es el de la siembra, los árboles en el camino, las matas colgando de las paredes de las casas, en fin, se trata de un mundo armónico y apacible. Así, la imagen predominante en la película es la casa típica de campo del Valle Central, con su fogón, su galera con leña, su gallinero y su milpa, por citar algunos de los elementos

21 Tal es el caso de los cuentos "La bocaracá", "La bruja", "El beso" y "Un matoneado".

más recurrentes de este tipo de imagen. De la misma forma, se retratan los oficios típicos del imaginario costarricense, como el ordeño de las vacas. El vestuario es de época y totalmente acorde con la visión tradicional del campesino costarricense. El papel de la bruja, por citar otro caso, es una representación del estereotipo que este tipo de personajes tiene dentro del folclor nacional. Acorde con esto, hay un gran recato en el tratamiento del desnudo, que no concuerda con el erotismo que emana del grabado con que Carlos Salazar Herrera ilustró su cuento.

Una caracterización del entorno muy similar se encuentra en *La calera* (1998) de Percy Angress, obra hecha en formato de cine que ganó la séptima Muestra de Cine y Video Costarricense. En esta producción, se nota una ambición artística mayor que en otras obras y una inversión significativa de recursos. Sin embargo, la imagen estética del espacio rural que se expone es, como en el caso anterior, completamente acorde con la propuesta por el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense, aun y cuando se trata de una obra ambientada en un contexto muy particular: las minas de cal de Patarrá.

En el montaje audiovisual, es de suma importancia el papel que juega la fotografía. Los juegos de contraste que se llevan a cabo aprovechando el escenario natural en que se filmó la obra poseen una relevancia única dentro del conjunto audiovisual. A esto se une, una adecuada selección de las actrices, que acentúa las oposiciones de color. Dicho protagonismo le restó importancia al conflicto narrado, a tal punto que la maniobra por medio de la cual el hombre es despojado de su calera pierde su capacidad de denuncia. Dado que se retrata un mundo idílico, armonioso, casi romántico, la situación se presenta como una treta jocosa más que como un vil acto de manipulación. Esto se ve corroborado en la figura de Ñor Rosales, que en lugar de ser el “villano” de la historia, es el vivo retrato de la imagen folclórica del “confisgao”. Dentro de este contexto, la decisión de vender es un acto motivado por una

preocupación interna del personaje principal y no guiado por la ambición de Ñor Rosales.

La única obra que, en la década de los noventa, se sale de este esquema folclórico es *Rehabilitación concluida* (1998), video de Esteban Ramírez con base en el cuento homónimo de Miriam Bustos. Este video muestra un giro que se viene dando en la producción audiovisual costarricense desde esta época, el cual tiene que ver con el énfasis por lograr un producto visual más cuidado desde el punto de vista formal y argumental. Se está en presencia de una búsqueda que bien puede calificarse como el deseo de un "video por el video". En este sentido, la tendencia es escoger las obras en función de su estructura dramática, teniendo en cuenta sus "posibilidades visuales". Es decir, se abandona la preocupación por la identidad nacional. De esta forma, en este video lo central es la intriga: se intenta crear un suspenso, una expectativa de qué va a ocurrir. La trama, sin embargo, es muy sencilla: una señora mayor logra en dos oportunidades salvarse de la muerte para, finalmente, sucumbir ante ella. Así, lo más original de la producción es el ambiente en que se desenvuelve: un centro hospitalario de recuperación para lisiados. Estamos en presencia entonces de una obra que en su contexto es sumamente singular.

De esta época, son dignos de tomarse en cuenta también una serie de documentales de tema literario que, hasta el momento, han sido ignorados por los estudiosos de la historia del cine costarricense. Se trata de un conjunto muy pequeño de escasísima circulación en el medio nacional, el cual, al igual que los documentales de los años ochenta, no constituyen una tendencia, sino iniciativas aisladas y con objetivos muy particulares. Estos pueden apreciarse en el siguiente cuadro:

CUADRO 6
Documentales de tema literario
en Costa Rica (1995-1999)

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción
<i>Más fuerte que el dolor</i>	1995	Quinka F. Stoehr	Video	Independiente (Stoehrmedian)
<i>Los ojos de las poetas</i>	1995	Maureen Jiménez	Video	Independiente (M S.A.)
<i>Con ojos de poeta</i>	1999	Xiomara Blanco	Video	(Institucional) UNED

Fuente: Elaboración propia.

Como puede verse, en todos ellos, se da el caso de que se trata el tema de la poesía, el cual, tal y como se explicó antes, es difícil de ser adaptado al lenguaje audiovisual. Coinciden también estas obras en que buscan, de alguna forma resaltar una figura femenina. Poseen, por lo tanto, un enfoque reivindicativo, en cierto sentido. Esto se encuentra presente con mucha claridad en la obra *Más fuerte que el dolor* (1995), una producción alemana (hablada tanto en alemán como en español) cuyo propósito es dar cuenta de la vida de la escritora Virginia Grütter a través de entrevistas y mostrar parte de su vida diaria. Se trata de un documental hecho con muy pocos recursos que sigue un enfoque testimonial, pues de forma realista y con el hilo conductor de la vida cotidiana se narran los hechos tal cual van sucediendo. La técnica consiste en grabar los hechos tal y como van sucediendo. En consonancia con este estilo de hacer documentales, la directora no se oculta de la película, sino que aparece constantemente en ella; en cierto sentido, es parte del filme. La obra es muy fiel a la hora de recuperar la vida y forma de ser de esta escritora costarricense que, como es bien sabido, no es una autora canonizada. De hecho, su poesía tiene cierto sentido de rebeldía con el *status quo*, el cual se recupera a la perfección en la obra audiovisual.



IMAGEN 22. *Más fuerte que el dolor* es el primer documental hecho a una escritora costarricense con el fin de testimoniar su vida a partir de sus propios relatos y experiencias. La obra, sin ambages de ningún tipo, muestra el carácter contradictorio, recio e ingenioso de Virginia Grütter, uno de cuyos primeros planos se puede apreciar arriba.

El otro documental, estrenado casualmente el mismo año, titulado *Los ojos de las poetas* (1995), coincide con el de Virginia Grütter, en su intención de reivindicar a la figura femenina en su papel de poeta; sin embargo, difiere totalmente en la estética y la propuesta audiovisual. Este documental, que es hasta ahora el único que plantea una visión global de la poesía escrita por mujeres, no es homenaje a una persona en particular, sino a un grupo de escritoras. Pretende rescatar las voces femeninas que no han tenido mucha divulgación. La obra se basa en la antología *Indómitas voces: Las poetas de Costa Rica* (1994). Es, por lo tanto, una típica obra enmarcada en los estudios de género y su labor reivindicativa.

El documental sigue un enfoque metafórico: está constituido por poemas narrados por las autoras o locutoras, los cuales han sido ilustrados con dramatizaciones simbólicas, que

poseen una amplia variedad temática, pues van desde lo erótico a lo materno y abarcan, incluso, cuestiones sociales como la pobreza. Se logra con ello retratar la pluralidad y diversidad de lo femenino. Por esta característica, dicha obra posee una complejidad de escenarios, actores, ambientes, etc. que la hace muy particular dentro del contexto nacional.

El último de los documentales de este periodo mantiene la tendencia a reivindicar la figura de una mujer escritora. Se trata de la obra *Con ojos de poeta* (1999), producida por la UNED y basada en el libro *Costa Rica poema a poema* de Julieta Dobles. Desde un punto de vista formal, el audiovisual consiste en una selección de poemas de este libro leídos y comentados por la autora. Cada poema es ilustrado por imágenes pintorescas y música (que subrayan el tratamiento *metafórico*). En él, predomina el preciosismo y una imagen idealizada de lo costarricense. Es importante mencionar que no hay actuaciones ni representación, solo imágenes, fotografías, pues el objetivo es resaltar la figura de la poeta y su palabra.

En conclusión, puede señalarse que los años noventa constituyeron un retroceso, tanto cuantitativo como cualitativo, para las producciones audiovisuales basadas en textos literarios. Como se expuso anteriormente, durante la década de los ochenta, se originaron en las obras audiovisuales dos actitudes que prevalecieron a la hora de presentar la "realidad costarricense". Lo anecdótico prevaleció como una actitud complaciente con las estructuras de poder y sus audiovisuales son una muestra perpendicular del discurso hegemónico nacional. La actitud crítica, por su parte, valiéndose de la excusa de promover la literatura nacional y aprovechando el aparato estatal desplegado para tal efecto, logra crear un audiovisual políticamente más confrontativo que, en algunos casos, llega incluso a plantear un enfrentamiento directo con quienes detenían el poder, específicamente, con los políticos tradicionales, la iglesia y la clase adinerada.

Este panorama cambia radicalmente a partir de los noventa. Por un lado, se fortaleció el modelo neoliberal que

eliminó la participación del Estado en muchos procesos, en cuenta, la producción de cine, video y televisión. Se acentuó la idea de que los medios de comunicación deben estar en manos privadas. De hecho, a mediados de la década de 1990, Canal 13 estuvo a punto de desaparecer. La disminución de la participación de las instituciones del Estado en la producción audiovisual tuvo como consecuencia la consolidación de un modelo empresarial para esta. Surgen empresas dedicadas a producir video y televisión de forma rentable, tal es el caso de La Mestiza de Óscar Castillo y Mertec de José Cortés. Solo por mencionar un caso, no es casualidad que hayan sido estas empresas quienes han producido las series televisivas de ficción con mayor *rating* de esos años: *El barrio* y *San Buenaventura*.

Al cambiar las condiciones sociales y políticas, el Estado pierde interés en llevar a cabo la adaptación de textos literarios. La iniciativa privada, que asume la producción de obras a partir de este momento, no logra cristalizar un proyecto al respecto. Sus adaptaciones siguen pautas muy restringidas, apegadas a los ideales hegemónicos ya mencionados, con el supuesto fin de capturar un público mayor. Todo lo anterior trajo consigo que las producciones se volvieran, en alguna medida, más complacientes. Se nota claramente que la crítica se hizo menos incisiva. En este sentido, puede decirse que las obras de los noventa son menos confrontativas y que existe cierta timidez en su planteamiento estético. En fin, se aprecia menos compromiso político que en los años ochenta. De hecho, de forma general, no existe una posición ideológica explícita en las obras y, en algunas, prácticamente no hay posicionamiento alguno.

Está claro que las adaptaciones de la década de los noventa “imaginaron” el espacio rural a partir del estereotipo folclórico sostenido por el discurso hegemónico de la identidad costarricense. En este caso, la obra literaria se entiende como una oportunidad para plasmar, por medio de un costumbrismo anacrónico, los valores e ideales propios de la ideología

dominante. Lo anterior se hace dentro del mismo marco de “respeto” por la obra, es decir, dentro de escenas sumamente fieles al texto original. Al no lograr subvertir estos valores, la adaptación ya no es un fenómeno comercialmente viable. Por consiguiente, el número de obras literarias llevadas a la imagen disminuyó hasta el punto de convertirse en un proceso exiguo con poca incidencia en el medio audiovisual.

5. VISLUMBRANDO NUEVAS PREOCUPACIONES

Del año 2000 a la actualidad, se continúan ciertas tendencias de la década de los noventa. Por un lado, la adaptación de obras costarricenses sigue la pauta de ser un fenómeno minoritario dentro del conjunto total de lo producido. Esta situación es más dramática si se tiene en cuenta que en la última década ha habido un aumento considerable en la creación de obras audiovisuales costarricenses, lo cual se relaciona con la disminución de los costos de producción debido al uso de una tecnología mucho más asequible. Dada esta situación, podría decirse que la adaptación de obras literarias es una tarea relegada casi por completo.

Por otro lado, en lo poco que se ha hecho, se continúa con la tendencia de llevar, mayoritariamente, a la imagen audiovisual a Salazar Herrera, lo cual ya puede considerarse para esta época un caso extremo de reduccionismo de las posibilidades que ofrece la literatura nacional. De hecho, como puede apreciarse en el cuadro adjunto, en dieciséis años, solo se han producido trece obras adaptadas de textos literarios y, de estas, cinco han sido hechas con base en algún cuento de dicho autor.

CUADRO 7
Adaptaciones audiovisuales de obras literarias costarricenses (2000-2017)

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción	Obra literaria adaptada
<i>El grillo</i>	2001	Héctor Chavarría	Vídeo	Independiente	"El grillo" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>Historias animadas del libro "Concherías" de Aquileo J. Echeverría</i>	2001	Heriberto Barrientos Agüero	Serie animada de televisión	Institucional (Canal 13 y Punto Directo Animaciones)	"El curandero", "Mercado leña", "Trato frustrado", "Andaluzas ticas", y "Los milagros", (1905), poesías de Aquileo J. Echeverría
<i>Caribe</i>	2004	Esteban Ramírez	Cine	Independiente	"El solitario" (1965), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>El trofeo</i>	2004	Miguel Salguero	Vídeo	Independiente	"El trofeo" (1995), cuento de Miguel Salguero
<i>La montaña</i>	2008	Carlos Ramírez y Marcos Ruiz	Animación	Independiente	"La montaña" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera
<i>La bruja</i>	2009	Andrés Campos	Cine	Independiente	"La bruja" (1947), cuento de Carlos Salazar Herrera

Pasa a la página siguiente

Viene de la página anterior

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción	Obra literaria adaptada
<i>En el zoológico</i>	2010	Myriam Z. Incer	Vídeo	Independiente	"En el zoológico" (2001), cuento de Guillermo Fernández
<i>Paso en falso</i>	2010	Jürgen Ureña	Vídeo	Independiente	<i>Candelaria del azar</i> (2008), novela de Tatiana Lobo
<i>Los inadaptados</i>	2011	Jürgen Ureña	Vídeo	Independiente	<i>Candelaria del azar</i> (2008), novela de Tatiana Lobo
<i>Carmuco</i>	2013	Patricia Velásquez	Vídeo	Independiente	<i>Única mirando al mar</i> (1993), novela de Fernando Contreras Castro
<i>Unos cuentos de angustias y paisajes</i>	2015	Jorge Morales y José Morales	Vídeo	Independiente	"La sequía" y "Un matoneado" (1947), cuentos de Carlos Salazar Herrera
<i>Abrazame muy fuerte</i>	2016	Jürgen Ureña	Cine	Independiente	<i>Candelaria del azar</i> (2008), novela de Tatiana Lobo
<i>Las aventuras de tío Conejo</i>	2017	Ruth Angulo	Animación	Institucional (Centro de Cine y Casa Garabato)	<i>Los cuentos de mi tía Panchita</i> (1920), de Carmen Lyra

Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, con el cambio de década, hay algunas transformaciones evidentes en la manera como se adaptan las obras literarias, justamente por eso se considera esta época como un periodo diferente. Para empezar, se nota una gran libertad creativa que no hubo antes. Esta se refleja sobre todo en la redacción de los guiones, los cuales suelen tomarse mayores licencias con respecto al texto original. No obstante, ello sin traicionar en ningún momento la idea original de los cuentos. El rasgo más relevante que caracteriza a las producciones audiovisuales de este periodo es la tendencia por desaparecer la imagen folclórica del espacio rural o transformarla en un ambiente más acorde con el contexto actual y, por lo tanto, como un espacio más cercano a la vivencia del público, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta que hay una pretensión comercial en algunas de ellas. Esto es una tendencia general, aún y cuando la imagen folclórica no ha desaparecido por completo del audiovisual costarricense e incluso hoy día se producen obras con dicha tendencia.

Como puede verse, este periodo inicia con la obra *El grillo* (2001) de Héctor Chavarría, relato intimista basado en el cuento homónimo de Salazar Herrera. Dicha ubicación se fundamenta en la intención, bastante evidente en el audiovisual, de contextualizar el cuento dentro del entorno campesino antes descrito, ambientación que, no obstante, no se logró de forma satisfactoria, al parecer por las limitaciones técnicas y financieras de su producción. Con todo, es posible apreciar una casa muy humilde, hecha de tablones de madera, sin pintar, con una cocina bastante “típica”, pues en ella, se encuentran utensilios viejos y desgastados como el inconfundible tarro utilizado para transportar la leche, el molino de mano utilizado para quebrar maíz, comales, cazuelas y, por supuesto, el característico fogón de leña. En esta casa, no hay luz eléctrica. Además, se presentan eventos tradicionales como palmar tortillas y la conservación tradicional de la mazorca de maíz colgada en un alambre.

Llama mucho la atención que esta ambientación no concuerda con la del relato original, el cual, en todos los audiovisuales de esta época, suele ser muy respetado. En el cuento

de Salazar Herrera, la historia ocurre en la costa y el protagonista es un indio. En el audiovisual, la obra es ubicada en un espacio rural poco definido, pero que no es costeño y el indio es transformado en un campesino mestizo pobre. Todos estos elementos son signo inequívoco de que la obra se inscribe dentro de la idea de ruralidad tradicional. Sin embargo, rompe con los esquemas que se venían trabajando al adaptar a Salazar Herrera, pues propone un montaje en el que predominan las imágenes puras sin diálogo, las cuales sirven de marco a la principal pretensión de la película: evidenciar el drama interno que vive el personaje principal a causa de la muerte de su mujer embarazada. De esta forma, el relato, al ahondar en la angustia, la ansiedad y la zozobra que vive José, se torna, más bien, en una exploración psicológica. Debido a esto, la obra, a pesar de la ambientación, no se reduce a una mera visión folclórica del espacio rural costarricense. En este sentido, es más una obra de transición, pues anuncia la transformación que va a tener el espacio rural en los siguientes audiovisuales.

Sin embargo, otras obras no atisban ningún cambio significativo. Tal es el caso de *Historias animadas del libro "Concherías" de Aquileo J. Echeverría*, estrenada el mismo año que *El grillo*. Esta obra fue llevada a cabo por Heriberto Barrientos Agüero y un colectivo artístico alajuelense y producida por Canal 13, siempre en su propuesta de "apoyo educativo". Se trata de una serie de dibujos animados que dramatizan algunas de las famosas concherías del escritor Aquileo J. Echeverría. La importancia de esta obra es ser pionera en llevar una obra literaria al formato del dibujo animado. Obviamente, debido a las dificultades técnicas de ese momento, la obra presenta poco dinamismo; de hecho, en ocasiones, es sumamente estática. Pero ello no le quita el mérito de ser la primera adaptación de una obra literaria al formato de la animación digital.

Desde el punto de vista ideológico, claramente es una obra inscrita dentro del más puro costumbrismo folclórico tradicional. La misma elección de Aquileo Echeverría ya supone una preferencia hacia dicha tendencia, pues este escritor cons-

tituye uno de los pilares del folclorismo nacional, ampliamente avalado por instancias oficiales y educativas. Debido a ello, los cortos, cuya duración va de ocho a once minutos, básicamente se quedan en la anécdota que reproduce con bastante fidelidad el texto literario original. Los dibujos, por otro lado, manifiestan una estética absolutamente tradicional y estereotipada del campesino y la ruralidad costarricense.

En este sentido, la obra que sigue temporalmente va a constituir un punto de quiebre total con esta tradición. Se trata de la película *Caribe* (2004) de Esteban Ramírez, cuyo guion se elaboró a partir de "El solitario", cuento perteneciente a la colección *De amor, celos y muerte*, publicada por Salazar Herrera en 1965. Tal y como se señaló en un trabajo anterior (BOLAÑOS & GONZÁLEZ 2005)²², es notorio en este filme la actualización del contexto rural costarricense, el cual se presenta de una forma mucho más compleja y acorde con las tensiones sociales actuales. Ello refleja una superación del ideal rural defendido por el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense. La muestra más palpable de ello es la transformación que sufre el personaje de Vicente, quien pasa de ser el campesino pobre del cuento, que vive casi aislado y se dedica a la extracción de madera, a ser, en la película, un finquero exportador de banano del Caribe Sur costarricense, el cual, por otro lado, es un profesional de la Biología que tiene una vida sumamente acomodada.

Todo ello señala una superación absoluta del modelo folclórico del campesino. Es evidente que, a estas alturas, el es-

22 Con posterioridad a nuestro trabajo, se han generado dos críticas más de esta película. La primera de ellas es la tesis de posgrado de Almitra DESUEZA (2012), la cual hace un recorrido de orden simbólico (tanto verbal como no verbal) por los diferentes mecanismos subyacentes que gobiernan la representación de lo femenino y lo masculino en la obra. Su conclusión es que, como cabría esperar, hay un claro origen patriarcal en los personajes que constituyen el triángulo amoroso de la película. Por un lado, está el hombre blanco, machista, mujeriego, con poder político y económico y, por otro, dos mujeres: una seductora y femenina, imagen de la pasión erótica, y otra sumisa, hogareña y dedicada al esposo. La segunda interpretación ha sido propuesta por SOLANO MORAGA (2016) y se comentará más adelante.

pacio rural idealizado por el discurso hegemónico ya no tiene cabida en una producción audiovisual que ve al cine nacional como una industria, como negocio, incluso como una mercancía exportable. Así, Vicente, el personaje principal de la película, si bien es un hombre que se encuentra relacionado con el agro, tiene un contexto social y cultural y preocupaciones completamente diferentes a las de un campesino tradicional.

No obstante lo anterior, no puede dejar de señalarse que un punto importante es la persistencia de la ruralidad. Aún transformada o “modernizada”, la ruralidad siempre se encuentra presente. Por eso, no puede hablarse de una completa ruptura con el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense. De hecho, es claro que la película se inscribe dentro de la tendencia ideológica de mirar al país como un “destino ecológico”. La fotografía, por ejemplo, tiende al paisajismo y a presentar la ruralidad y las playas como un atractivo turístico. De este modo, en las locaciones de Manzanillo, Punta Uva y Puerto Viejo, por medio de una fotografía exquisita, las playas, los bananales y hasta las arañas cobran vida como en los cuentos de Salazar Herrera. Hasta cierto punto se puede considerar esto como una “debilidad” del filme, pues, si bien logra reaccionar ante el discurso hegemónico que restringía a Costa Rica a la arcadia tropical vallecentralera²³, no logra subvertir

23 Esta idea y principalmente su valor como propuesta estética ha sido recientemente cuestionada por SOLANO MORAGA (2016). De acuerdo con este autor, no cabe ver con tanto “regocijo” esta innovación de la película, que la crítica, en general, ha aplaudido, porque la obra posee una visión muy estereotipada del mundo afrocostarricense. En palabras suyas, “Caribe es la mirada de forastero ajeno a los valores y saberes de los sujetos negros” (pág. 176). Según él, debido a esto, la película margina a este pueblo. Se impone hacer algunos señalamientos a dicha propuesta. En primer lugar, el autor cae en el reduccionismo de equiparar la compleja idea de “Caribe” con “mundo negro”. Al menos a lo que a Costa Rica se refiere, el Caribe es un espacio geográfico, social y cultural diverso donde se entrecruzan diversos pueblos (indígenas, afrocostarricenses, hispanomestizos, extranjeros de diversas nacionalidades), lenguas y religiones. En consonancia con esto, parece, además, injusto suponer que una película deba retratar de forma cabal y “auténtica” toda esta compleja realidad. En todo caso, parece evidente que el objetivo de *Caribe* no era tanto ese como contar una historia. Ciertamente, es claro

el actual discurso hegemónico que continúa promoviendo una Costa Rica paradisíaca, ahora atravesada por el componente ecológico, tal y como la muestra la propaganda del Instituto Costarricense de Turismo.

A grandes rasgos, puede decirse que *Caribe* agrega al intimismo propio del cuento *El Solitario* una problemática social y ecológica ausente en la obra de Salazar Herrera con el fin contextualizar el texto fílmico y afianzarlo en la conciencia colectiva de los costarricenses. Vale la pena mencionar que la lucha ambiental es leíble desde una perspectiva identitaria contemporánea, pues actualmente el país se promociona como un país preocupado por la conservación del ambiente. Por eso, la obra se ve atravesada por el discurso ambientalista y tangencialmente por el antiimperialista, aunque no los agota ni los explora a profundidad.

Esta tendencia de presentar un espacio rural más acorde con la realidad actual, superando con ello el estereotipo tradicional folclórico, se encuentra también en la película *El trofeo* (2004), obra de Miguel Salguero hecha con base en un cuento escrito por él mismo y publicado en la década de los noventa. La obra, que hasta ahora es muy poco conocida, cuenta la historia de un muchacho que vive en un lugar rural sumamente remoto al que solo se puede ir a pie o a caballo. Este personaje, desde niño, manifiesta una afición desmedida

que *Caribe* se inscribe en una visión vallecentralista, pues es hecha por vallecentralistas. Es claro también que no está exenta de los estereotipos propios de esta manera de ver el mundo, tal y como se afirmó en el texto del 2005, lo cual sí es un hecho reprochable. Pero, por otro lado, resulta poco sensato pedirle a un realizador que asuma una visión que no sea la propia. En segundo lugar, es muy probable que no exista una visión "auténtica" del Caribe (cualquier cosa que esto signifique) y, si no existe, nadie podría ser capaz de ofrecer algo así. Un espacio cultural tan complejo seguramente tendrá "visiones" (en plural) de su compleja realidad. Por eso, hay que promover un cine realizado desde dentro de las diversas comunidades para reflejar no una sino varias miradas diferentes. Aquí se aplica lo que una vez manifestamos en cierta ocasión con respecto a los indígenas: no se le puede pedir a un no indígena que genere una película indígena. No es tan fácil trastocar una manera de ver. De esta forma, si se quiere un cine con mirada afrocostarricense, debe promoverse que sean los mismos afrocostarricenses que lo lleven a cabo.

por correr. Dada la topografía del área rural donde vive, desarrolla una condición física excepcional. Un día decide salir de su hogar para participar en una carrera en San José. Con muchas dificultades de todo tipo logra hacerlo y, al final, consigue ganar la carrera, la cual es sumamente prestigiosa en Costa Rica, pues es organizada por la Universidad para la Paz (UPAZ). Regresa, entonces, a su pueblo con el trofeo, pero cae rendido en el camino. Básicamente, es una narración de superación personal, que enseña a perseguir los anhelos propios hasta conseguirlos. También constituye un homenaje a algunas figuras del atletismo nacional como Rónald Lanzoni y Rafael Ángel Pérez.



IMAGEN 23. El campo, como espacio simbólico privilegiado del nacionalismo costarricense, sigue estando presente en los audiovisuales del nuevo siglo. Sin embargo, ha tendido a renovarse a partir de una perspectiva más realista y acorde con la verdadera imagen del campesino actual, tal y como puede verse en este fotograma, tomado de la película *El trofeo* de Miguel Salguero.

La obra manifiesta una característica típica de las obras de Miguel Salguero y que se relaciona con el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense: la idealización del espacio rural. Sobresale la figura de la maestra que dirige una escuela unidocente y que constituye la inspiración para el muchacho.

Se reafirma la idea típica de instancias institucionales de que la escuela ha llegado a todo el territorio nacional y es fuente de superación para los habitantes del país. Sin embargo, supera en cierta medida el folclorismo propio de otras obras anteriores de Salguero. Filmada en las montañas de Miramar de Montes de Oro y ubicada, según la ficción, en un pueblo remoto de Pérez Zeledón, el ambiente y las locaciones reflejan la situación actual del campesinado de estas regiones. Por ejemplo, los caminos llenos de barro, las casas humildes, las pulperías. En alguna medida, se subrayan las dificultades de vivir en un lugar como este, pero se hace para engrandecer el acto del muchacho que llega a la ciudad desde un lugar inaccesible para lograr triunfar. A pesar de todo esto, la obra carece de una visión crítica y no llega a reconocer las actuales contradicciones sociales existentes entre el campo y la ciudad.

Una faceta diferente de la modificación del espacio rural folclórico se encuentra en el corto de animación *La montaña* (2008), trabajo final de graduación de Carlos Ramírez y Marcos Ruiz. Esta obra, pionera en cuanto a formato se refiere, muestra que Salazar Herrera no ha perdido vigencia en la adaptación audiovisual y que incluso nuevos formatos lo toman como punto de partida. No obstante, tanto razones técnicas propias de la animación digital como el contexto al que se hizo referencia antes incidieron en un tratamiento muy particular del espacio rural.

Para empezar, es interesante la pérdida de la exuberancia del paisaje, que había sido una constante desde los ochenta. La montaña tupida de árboles y vegetación, que ha sido una imagen reiterada en los audiovisuales, prácticamente desaparece y, en su lugar, se presenta un paisaje desértico y desolado. Sin duda, existen razones técnicas que justifican dicho cambio. No obstante, esos no son los únicos motivos que impulsan dicha transformación. Es claro que hay una intención estética de por medio, pues la construcción de este ambiente va en armonía con el modelaje de los personajes campesinos, los cuales son una suerte de estilización de la imagen folclórica tradicional.

Ciertamente, hay una intención de hacer referencia a la

imagen convencionalizada, tanto de la casa como del campesino, propia del discurso hegemónico. Esta se torna más evidente en el atuendo de los personajes, en los cuales se aprecia el chonete, el tradicional delantal de las mujeres, el machete, etc. No obstante, esta referencia no lo encasilla dentro del modelo que, como se explicó antes, fue predominante en los noventa. Las extremidades alargadas y la escuálida figura remiten más bien a una desfiguración, que, como el caso anterior, supone una superación del modelo tradicional del campesino. Al final, queda la sensación de que la imagen folclórica es un modelo obsoleto, que forma parte del bagaje cultural costarricense, pero que, de ninguna forma, remite a la realidad. En otras palabras, existe una conciencia clara de que ese personaje pertenece a una realidad inventada. Por ello, esta obra opta por una estética diferente que confirma la declinación de la representación idealizada del espacio rural.

El cortometraje *La bruja* (2009) de Andrés Campos viene a corroborar esta situación. En la obra, el espacio rural folclórico tiende a desvanecerse y a ceder su lugar a otras formas de ambientación. El personaje de la bruja, por ejemplo, ya no se perfila a partir de la imagen tradicional, a la cual hace referencia el cuento de Salazar Herrera, sino que el personaje se reinventa como una representación de lo raro, lo inusual, lo extravagante. A ello remite tanto el vestuario de la mujer como la decoración de la casa. En cierto sentido, puede afirmarse que se está en presencia de una bruja "hippie". Otro elemento que se relaciona con esta idea es el lenguaje. La obra abandona el lenguaje folclórico y utiliza giros y expresiones contemporáneas, propias de la vida urbana. Por otro lado, hay una interesante propuesta erótica que dista mucho del recato propio de producciones anteriores. Hay, en la obra, una gran desinhibición en las imágenes, la cual, por lo demás, no traiciona el sentido original del cuento de Salazar Herrera. Finalmente, un aspecto que no puede dejarse de señalar es el hecho de que el relato fílmico no se sostiene solo. Esto, si bien puede verse como un error de construcción dramática, también puede ser tomado como una señal de la asimilación

cultural de los cuentos de Salazar Herrera. En este sentido, el corto reelabora la historia bajo el supuesto de que el cuento es conocido por el auditorio. Así, al igual que en la obra anterior, lo relatado se visualiza como realidad asumida que no requiere mayores explicaciones.



IMAGEN 24. Los realizadores audiovisuales del nuevo siglo han mantenido las fuentes literarias para la creación de sus obras, pero han procurado reinterpretarlas a fin de darles una propuesta visual más realista, con ello han abandonado el folclorismo típico de los años noventa. Esto se aprecia al comparar las adaptaciones del cuento “La bruja” de Salazar Herrera. Nótese, en los fotogramas de arriba y abajo a la izquierda, que la realización de Alejandro Martínez y Abraham Rodríguez, hecha en 1996, sigue cánones más tradicionales, en comparación con la propuesta de Andrés Campos, filmada en 2009, que busca, en cierto sentido “actualizar” la trama.

Lo anterior revela que las preocupaciones de la última década se encuentran en una fase transición. Por un lado, no se relacionan mucho con los tradicionales valores nacionales y en ese sentido, tal vez, de forma poco apropiada, la literatura se considera un medio “caduco” que no refleja las preocupaciones actuales. En términos generales, pareciera asociarse la “literatura nacional” de forma exclusiva con el mundo rural y los realizadores no han considerado la posibilidad de reestructurar esta situación. Pero, por otro lado, en las primeras obras de esta década, las adaptaciones de una u otra tienden a ocurrir en espacios no urbanos, lo cual claramente refleja una tendencia relacionada con la ideología hegemónica costarricense, la cual privilegia este ámbito. No obstante, se nota como se han venido operando transformaciones en la imagen de la ruralidad que señalan su agotamiento en el medio audiovisual, lo cual evolucionará hacia la exploración del espacio citadino en los audiovisuales de los años más recientes.

De esta forma, en los últimos tiempos, en los audiovisuales basados en textos literarios, se ha dado la consolidación de un proyecto estético diferente: la búsqueda de un producto visualmente aceptable y con una estructura dramática convincente que sea capaz de captar un público masivo. Esta nueva tendencia ha provocado la desaparición del elemento folclórico en los videos y el descarte del ámbito rural como locación a favor de la ciudad. Además, ha implicado que se recurra a textos literarios de autores contemporáneos, que no forman parte del canon tradicional, en aras de tener temas y preocupaciones “más actuales”.

Por ejemplo, el cortometraje *En el zoológico* (2010), de Myriam Z. Incer se basa en el cuento homónimo de Guillermo Fernández, quien pertenece a las últimas generaciones de escritores costarricenses. La obra, que fue un trabajo de graduación del Colegio Universitario San Judas Tadeo, es una exploración estética del absurdo e intenta (aunque no lo logra del todo) crear en el espectador la sensación de incertidumbre y extrañeza, efecto que se encuentra en el cuento original.

El argumento es sencillo. Dos hombres se topan y uno empieza a hablarle al otro de su novia “invisible”, cuya existencia es avalada por un par de zapatos de mujer. El otro le sigue la corriente y termina yendo con él al zoológico de San José, donde, al final, es inducido a llevarse los zapatos y “asumir” la existencia de la mujer. Nótese que no existe conflicto social alguno ni ningún tipo de intención crítica o de representación de alguna situación problemática. Es una especie de “juego” para establecer una relación con el espectador.

Paso en falso (2010) de Jürgen Ureña es otro audiovisual que muestra, con claridad, estas nuevas preferencias estéticas. El cortometraje se basa en un episodio de la novela *Candelaria del azar* de Tatiana Lobo, autora bastante consolidada en el medio nacional. Dentro de su conjunto, la obra es una excepción, pues tiene un carácter completamente urbano y trata de un asunto típico de la ciudad: la vida marginal de las mujeres transgénero, los drogadictos y los delincuentes juveniles, situación que no es exclusiva de nuestro país, sino que es un tema que también afecta a otras latitudes. El argumento de la obra, además, es inusual para nuestro medio: la ayuda que una mujer transgénero brinda a un ladronzuelo es traicionada por este. De ahí el título, que remite al fracaso, a la equivocación. El audiovisual es narrado por una voz en *off*, mayoritariamente, y posee una excelente ambientación y vestuario. En este caso, se trata de reflexionar en torno al sentido de la caridad y sus contradicciones en el difícil mundo contemporáneo. Esta obra, que tiene un carácter “abierto”, pues se ha presentado como el preámbulo de un largometraje, resulta entonces un caso interesante en que el realizador audiovisual logró cristalizar sus preocupaciones “modernas” por medio de un texto literario.

Este carácter innovador de *Paso en falso* se debe a que es una obra experimental. De hecho, un año después, su realizador, Jürgen Ureña, sacó una versión nueva del mismo tema, pero con una propuesta estética diferente. Esta vez, con la actuación de personas transgénero reales y con el Edificio Metálico de San José como locación, se filma un cortometraje



IMAGEN 25. Aunque es un proceso aún en vías de consolidación, puede decirse que las nuevas adaptaciones han buscado incorporar nuevos mundos y ambientes ignorados en el pasado. En la película *Paso en falso* de Jürgen Ureña aparecen el mundo del hampa juvenil urbana y las mujeres transgénero.

muy *sui generis*, que carece casi por completo de diálogo y acción, y constituye más bien una reflexión sobre el estado de estas personas en la ciudad de San José. La referencia al acto de caridad para con el delincuente queda, en este caso, opacada; es un segundo plano dentro de la línea narrativa. Lo más importante es, sin duda, la fotografía, que retrata un mundo nocturno violento, sórdido y, a la vez, lleno de luces, trajes vistosos y maquillaje desmesurado. Es evidente que hay una búsqueda estética que rompe con lo que tradicionalmente se ha hecho en Costa Rica y que, constituye, con mucho mérito, una forma de adaptación de un texto literario que no tienen antecedentes y abre brecha, pues más que una adaptación se está en presencia de una exploración de las posibilidades fílmicas del relato original incluido en la novela de Tatiana Lobo.

Con base en estas dos producciones, consideradas como versiones preliminares y experimentales, el realizador sacó recientemente la versión definitiva de la historia. Se trata de un largometraje titulado *Abrázame como antes* (2016), obra que ganó el premio a mejor película centroamericana y costarricense en el *Festival Internacional de Cine de Costa Rica*.

Contextualizada en el ambiente urbano del San José nocturno, la película busca retratar el particular mundo de la comunidad transgénero que se ve impelida a prostituirse para sobrevivir y, a la vez, lleva a cabo una reflexión sobre los sentimientos contradictorios que dichas personas pueden llegar a experimentar. En la historia de las adaptaciones de textos literarios costarricense, esta película abre con toda claridad una nueva etapa, pues supera la hasta ahora imperante idea de que el cine debe llevar el texto a la pantalla de forma fiel y propone que, como artes distintas, la única relación posible entre el cine y la literatura es la inspiración. Con esta película, el cine costarricense presenta, por primera vez, una adaptación cinematográfica liberada de las cadenas de lo literal.

La obra, en concreto, retoma la idea del cortometraje *Paso en falso*. Verónica, una mujer transgénero, se encuentra a Tato, un muchacho malherido, que ha sufrido un atropellamiento, y decide llevarlo a su casa como un acto de caridad. Ello no es visto con buenos ojos por Greta, otra chica trans con quien vive Verónica. Se producen, entonces, una serie de sentimientos encontrados entre los protagonistas. Verónica llega a desarrollar un sentimiento maternal por Tato, justificado parcialmente por el abandono que sufrió por parte de su propia madre. Todo ello transmite un mensaje sumamente transgresor, sobre todo para el contexto nacional en el que existe un discurso conservador que enajena y ve con malos ojos cualquier tipo de diversidad sexual. Hay, en este sentido, una reflexión sobre el significado de la familia. Se quiere transmitir la idea de que esta trasciende las relaciones meramente sanguíneas. No obstante, un gran valor de la película es que no asume en ningún momento un carácter aleccionador o moral.

Desde el punto de vista técnico, la fotografía y la música son meritorias. Asumen, a lo largo del filme, un protagonismo seductor y logran darle a la noche un desarrollo pausado, lleno de magia y color, muy acorde con el mundo que se desea retratar. La crudeza de las situaciones, no obstante, está siempre presente. Tiene el mérito, además, de ser actuada por mujeres

transgénero reales. Como está construida con la técnica de “falso documental”, hay un intento de generar verosimilitud desde el inicio en la obra, lo cual provoca que se juegue con los cánones tradicionales fílmicos. En algunos momentos, la obra parece un evento real a pesar de que no deja nunca de saberse cine de ficción.

Termina este recuento con dos cortometrajes y una serie televisiva en formato de animación digital. Los cortometrajes son *Carmuco* (2013) de Patricia Velásquez y *Unos cuentos de angustias y paisajes* (2015) de los hermanos Jorge y José Morales. El primero de ellos tiene como base un episodio de la novela *Única mirando al mar*, de Fernando Contreras, la cual fue por muchos años texto de lectura obligatoria en secundaria. Se reiteran en esta obra mucho de lo ya apuntado para otras. Para empezar, no interesa hacer una adaptación literal del texto. La novela es más bien un punto de partida. De hecho, al igual que en los otros casos, pareciera que el guion presupone una lectura previa de la novela, pues, por sí misma, la obra no logra transmitir un mensaje global; es, más bien, un atisbo. El audiovisual se centra en contar cómo el personaje de Carmuco encuentra una sotana y, a partir de eso, se asume sacerdote y guía espiritual de la comunidad de indigentes que vive en un basurero. Se presentan otros personajes, como Única y el Bacán, pero no se desarrollan con amplitud. Así pues, lo más interesante de la obra es la locación, pues fue grabada en un botadero de basura con actores no profesionales; de hecho, involucró un taller de actuación y acción comunal en donde fue filmada. Ello evidencia una metodología de trabajo diferente que no ha sido muy explorada en Costa Rica, sobre todo en obras de ficción. En todo caso, en alguna medida, este último corto confirma este proceso de experimentación y renovación en la adaptación de textos literarios a la imagen audiovisual.

Unos cuentos de angustias y paisajes (2015) es la más reciente “puesta en imágenes” de unos cuentos del escritor Carlos Salazar Herrera, el cual, como ya se ha dicho a lo largo

de este trabajo, es la figura predilecta de la adaptación literaria en Costa Rica. Se trata de una producción de limitados recursos que lleva a cabo una puesta en video de dos cuentos: “La sequía”, que es la primera vez que se lleva a la pantalla, y “Un matoneado”, que, como se vio antes, ya había sido filmado por la UNA en la década de los ochenta. Ambos cuentos se muestran por separado, disociados el uno del otro, es decir, no hay una relación entre ambos más allá de presentarse bajo un mismo título.

Desde el punto de vista estético, es una obra que va en consonancia con lo hecho a lo largo del periodo, pues, a pesar de ocurrir en el campo, no se proyecta una imagen tradicional de este, la cual, a estas alturas, posiblemente pueda darse ya agotada por completo. Al igual que en otros casos, lo importante en el video es la parte formal, el tratamiento de la imagen. Casi no existen los diálogos, lo que abunda en la propuesta son las imágenes puras que, como en el audiovisual hecho años antes por Héctor Chavarría, la intención es transmitir el conflicto interno de los personajes a través de imágenes. Dicho propósito está más logrado en la adaptación de “La sequía” que en la de “Un matoneado”. En consonancia con ello, también se da la actualización del ambiente referida antes a propósito de otras obras. Filmado en Guanacaste, el audiovisual se graba principalmente en escenarios naturales con la clara intención de lograr realismo en el montaje.

En esta misma línea, en “La sequía” se incluye un parlamento en bribri, muestra indiscutible de la intención de dar veracidad al relato fílmico. Pero, por lo demás, la obra sigue de forma muy literal los cuentos que la inspiran. No hay un ánimo de releer el texto ni de generar un producto propio a partir de lo literario, como si se ha visto en otros autores de este periodo, como Jürguen Ureña. En este sentido, *Unos cuentos de angustias y paisajes* (2015) pareciera constituir una adaptación en la que cuentos son una mera excusa para trabajar la fotografía, que se torna en lo más destacable de su propuesta.

Para finalizar, hay, como se dijo, con una serie animada

recientemente estrenada. Se trata de *Las aventuras de tío Conejo* (2017), una coproducción del Centro de Cine del Ministerio de Cultura y la empresa ilustradora Casa Garabato. El proyecto consiste en cuatro episodios de 13 minutos, cada uno de los cuales contienen tres relatos diferentes del famoso personaje inmortalizado por Carmen Lyra. Así pues, son en total doce pequeñas historias. La estética de la obra tuvo como punto de partida una reciente edición de *Los cuentos de mi tía Panchita* que fue ilustrada por Ruth Angulo, una de las dibujantes de Casa Garabato. La propuesta audiovisual sigue muy de cerca sus dibujos, solo que dándoles vida por medio de la animación digital.

Desde un punto de vista de diseño, *Las aventuras de tío Conejo* encuadra muy bien en las propuestas estéticas típicas de este inicio de siglo, las cuales, tal y como se ha explicado, constituyen una época de exploración, actualización y superación de modelos tradicionales. Ello no deja de tener un cierto viso de transgresión, pues la obra de Carmen Lyra es una de las más canonizadas en el contexto de la literatura costarricense. Su adaptación, por ello, no es una tarea fácil de asumir. Pero esta serie de pequeñas historias animadas logra hacerlo con éxito. Constituye, de las tres propuestas de animación hechas en lo que va del siglo, el producto mejor logrado.

Por un lado, no cae en un folclorismo anacrónico, tal y como lo hizo la adaptación de *Concherías* hecha en 2001, sino que se atreve a plantear una estética propia y modelos figurativos originales que permiten repensar la imagen, tanto tío Conejo como de los demás personajes que lo acompañan, logrando con ello una independencia notable de la tradición ilustrativa que el libro de Carmen Lyra posee. Por otro lado, logra rescatar la esencia dramática de los cuentos de tío Conejo, planteando una narración fluida y entretenida. La obra logra cautivar al público para la cual está dirigido (niños escolares), lo cual confirma un adecuado planteamiento del guion. Su propuesta estética, a pesar de ser innovadora, no produce una sensación de desconcierto u incompreensión, como ocurre con

el corto de animación *La montaña* (2008). Queda la sensación, la final, de que este tipo de literatura puede efectivamente seguir teniendo esa capacidad de atracción y que es posible llevar un texto canónico al formato audiovisual con una propuesta estética propia y, al mismo tiempo, respetando su larga tradición de lectura.

Con respecto a los documentales, durante este periodo, se mantiene la tendencia de ser minoría dentro del conjunto total de la producción audiovisual. De esta forma, a lo largo de doce años, solo se han contabilizado seis, tal y como se muestra en el cuadro adjunto.

CUADRO 8
Documentales de tema literario
en Costa Rica (2000-2012)

Título del audiovisual	Año	Dirección	Formato	Tipo de producción
<i>Fabían Dobles y la generación del 40</i>	2000	Xiomara Blanco	Video	Institucional (UNED)
<i>Al borde del abismo</i>	2000	Andrés Heinderich	Video	Institucional (Canal 15)
<i>Una vida sin miedo</i>	2004	Ligia Córdoba Barquero	Video	Institucional (Canal 15)
<i>La isla de León</i>	2009	Rogelio Ortega	Video	Independiente (Ágave Producciones)
<i>Así no se juega</i>	2012	Armando Rodríguez	Video	Independiente
<i>Yolanda O.</i>	2012	Ronald Díaz	Video	Independiente (La otra noticia)

Fuente: Elaboración propia.

Como puede verse, los tres primeros documentales fueron hechos en el marco del quehacer universitario. En ellos se aprecia una tendencia al homenaje individual. Solo *Fabián Dobles y la generación del 40* (2000) tiene una visión grupal, pues retoma toda la generación del 40²⁴ por medio de un collage de declaraciones de diversos escritores, académicos e intelectuales costarricenses. La presencia de Fabián se debe a que es el único miembro vivo de esta generación en ese momento. Claramente, se está en presencia de un enfoque testimonial.

El segundo documental es un caso completamente diferente. Su objetivo es reivindicar y homenajear la figura de Max Jiménez, tradicionalmente considerado como un escritor controvertido y rebelde, al cumplirse cien años de su nacimiento. Básicamente, se trata de una obra muy bien realizada que sintetiza la vida y obra literaria y plástica de este artista. A lo largo del audiovisual, se ve la intención de presentar a Max Jiménez como un artista global, polifacético y con una independencia de criterio muy grande. Es interesante que quienes intervienen en el documental reconocen que este escritor no es una figura canónica justamente por su autonomía estética y su pensamiento. Es, no obstante, una figura ampliamente valorada en los medios intelectuales y académicos. Esto nos lleva a coincidir con lo manifestado por CARRASCO (2005), quien justamente señala que “*el canon literario no es uno solo, sino varios*”. En el medio nacional, parece pertinente hablar de al

24 En esta generación, se echa de menos que no se haya generado un audiovisual de figuras emblemáticas, como Joaquín Gutiérrez, Isaac Felipe Azofeifa o Eunice Odio. Del primero, ha sido un factor determinante el hecho de que *Cocorí*, su obra más valorada en los medios hegemónicos, no resulta nada fácil de llevar al audiovisual, pues no existen condiciones técnicas ni financieras para hacerlo. Siempre ha existido en el medio la inquietud de hacer un dibujo animado con esta obra. En este caso, se aprecia igualmente que los ojos se posan sobre obras más “inocuas”, en lugar de tomar en cuenta los trabajos más críticos de este autor. Un factor que ha incidido en la ausencia de Isaac Felipe Azofeifa y Eunice Odio es el carácter de su obra; al ser poetas, es más difícil llevarlos a la pantalla. No obstante, es extraño que nadie emprendiera la tarea de hacer un documental.

menos dos cánones: uno tradicional construido a partir de los criterios emanados por el discurso hegemónico y otro surgido básicamente en los medios intelectuales y académicos. Max Jiménez, entonces, sería parte de este segundo canon y el documental, producido por el Canal 15 de la UCR, una evidencia de este hecho.

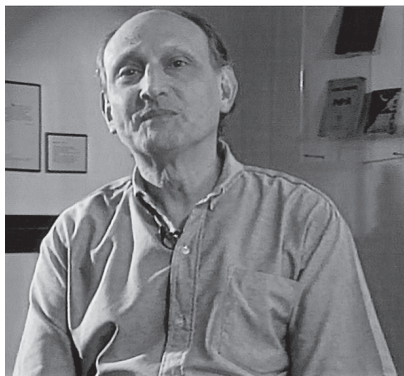


IMAGEN 26. En el marco de los documentales de tema literario, *Al borde del abismo* es una de las obras más innovadoras, escrupulosas y cuidadas. Incorpora recreaciones de la vida de Max Jiménez, como la que se aprecia en el fotograma de arriba, y la opinión de una buena cantidad de expertos, como Álvaro Quesada, cuyo fotograma se aprecia en la segunda imagen.

El tercer documental hecho en el marco de un quehacer universitario es *Una vida sin miedo* (2004), el cual constituye un homenaje a Carmen Naranjo y se centra en su persona, su biografía y su percepción del mundo. Es esencialmente una exaltación de esta escritora. Es importante aclarar que la obra

forma parte del programa *Palabra de mujer*, el cual tiene un enfoque de género. De hecho, prácticamente solo Carmen Naranjo habla en el documental. Ella cuenta su propia historia. A lo largo de la obra, los testimonios de la escritora abarcan la mayor parte del espacio. Hay poesía intercalada, pero se nota forzada. Desde un punto de vista formal, se trata de un audiovisual muy plano, muy lineal, sin ningún tipo de innovación en cuanto a la forma. Sin embargo, el producto final es aceptable y convincente.

Cierran este periodo tres documentales independientes, que versan sobre figuras que, de una u otra forma, no han sido canónicas dentro del ambiente literario nacional. Así pues, todos, de una u otra forma, tienen cierto ánimo reivindicativo. El primero de ellos es el extenso documental mexicano titulado *La isla de León* (2009), el cual es un documental con enfoque reivindicativo y testimonial. Esta producción audiovisual es un recuento de la vida del escritor José León Sánchez. De hecho, se enfoca más en la vida de él que en lo literario. La mayor parte del documental consiste, por eso, en el testimonio de este escritor. Los otros testimonios que se incluyen, como los del obispo Ángel San Casimiro, la actriz Haydée de Lev o el actor mexicano Érick del Castillo, son apoyos menores y coinciden en exaltar la personalidad y la relevancia de este escritor. Hay una intención manifiesta en describir los sufrimientos, injusticias y las penalidades que sufrió. Se busca exculparlo. En consonancia con esto, hay un intento de ambientar la obra: se visita por ejemplo el presidio de San Lucas. Es una producción compleja: tiene tomas en Costa Rica y México. Sin embargo, la imagen no es lo más privilegiado. Abundan las tomas de primer plano de las caras de los entrevistados.

Formalmente, se trata de un largometraje de más de una hora, lo cual es inusual para un documental de este tipo. No obstante, la obra logra atrapar la atención del espectador, pues el protagonista tiene mucho que contar. Resulta importante recalcar que se trata de una producción hecha en México, país donde José León ha tenido gran éxito. En Costa Rica,

incluso, el documental ha sido poco divulgado. Se trata, entonces, de uno de los más interesantes trabajos de esta década sobre un escritor costarricense.

A este documental, se unen dos iniciativas independientes de reciente factura, últimos documentales de tema literario hechos hasta el momento en Costa Rica. Se trata de *Yolanda O.* (2012) y *Así no se juega* (2012). El primero de ellos surge a partir de un hecho concreto: la develación de la placa en la tumba de Yolanda Oreamuno en el Cementerio de San José. Si bien, fue poco valorada en su momento, esta escritora ha devenido en una de las favoritas de la crítica especializada y, en general, de la intelectualidad costarricense, lo cual ha provocado que en los últimos años su figura sea reivindicada de diversas formas. El documental titulado *Yolanda O.* es una especie de reportaje periodístico que, a propósito del acto de develación de la placa funeraria, entrevista a diversas figuras intelectuales que básicamente lo que hacen es alabar la obra de Yolanda Oreamuno. En este sentido, la obra no solo tiene sentido noticioso, es también un homenaje y exaltación de la figura de dicha escritora.

Finalmente, *Así no se juega* (2012) constituye un homenaje al escritor Osvaldo Sauma, pero con un pronunciado énfasis en su poesía más que en su persona. El documental es una mezcla de declaraciones de Sauma, sus discípulos y varias lecturas de sus poemas. En concreto, la intención que se persigue es retratar su mundo poético. Debido a ello, hay una ambientación poética muy marcada: el escritor aparece en bicicleta, en ciertos bares, en la universidad. En este sentido, cabe acotar que no es un documental que pretenda ser realista, más bien busca generar una atmósfera artificiosa. No deja de llamar la atención la escogencia de la figura, pues se trata de un poeta poco ligado a las instituciones hegemónicas de lo literario en Costa Rica.

Con respecto a todos estos documentales sobre escritores costarricenses cabe hacer algunas reflexiones y comentarios de carácter general. Está claro que este tipo de obras au-

audiovisuales han comenzado a consolidarse como una forma de honrar figuras del medio literario nacional. Por eso, en general, lo que abunda es la obra audiovisual que sirve de homenaje encomiástico y montajes que están muy centrados en la persona y la vida del escritor. En este sentido, la creación de este tipo de productos parece revelar que el escritor en cuestión ha sido incluido en el canon y es lo suficientemente valorado como para hacer el esfuerzo de comentar su vida y sus textos por medio del formato audiovisual. Seguramente por eso, hay un claro predominio de figuras poéticas en los documentales analizados. Debe tenerse en cuenta que la poesía es una obra literaria difícil de traducir a la imagen audiovisual; por eso, se recurre al documental como forma de abordaje.

Pero como se dijo antes, hay que distinguir, al menos, dos tipos de homenaje. Por un lado, está el homenaje hecho a figuras consagradas como Debravo, Fabián Dobles, Carmen Naranjo, Julieta Dobles, etc. Por otro lado, están las creaciones que más bien llevan un afán de reivindicación. Es el caso de las mujeres poetas, Max Jiménez, Virginia Grütter o José León Sánchez. Debido a esto mismo, ocurre que, en general, se trata de iniciativas aisladas, no integradas a algún proyecto más amplio.

Consecuentemente, se está en presencia de un conjunto heterogéneo, diverso, en el que es difícil vislumbrar tendencias comunes. Las miradas y preferencias estéticas de los realizadores son disímiles entre sí y se corresponde con valoraciones diferentes del hecho literario, pues, como se ha dicho, son iniciativas particulares. A pesar de ello, puede decirse que las obras se mueven en dos polos disímiles, pero no excluyentes: uno centrado de forma realista en la vida del escritor y con preferencia a lo testimonial y otro más simbólico y metafórico que busca crear sensaciones estéticas en el espectador.

Finalmente, pueden apuntalarse algunas críticas con respecto este tipo de obras. En primer lugar, en su conjunto son documentales más que nada biográficos (personalistas). En ellos la crítica literaria es, en realidad, escasa. El crítico literario o el intelectual es una voz de autoridad en ellos, pero se limita

a asegurar la "calidad literaria" de las obras, nunca hace una interpretación de esta. A grandes rasgos, son obras carentes de análisis. Críticamente, la obra mejor sustentada es, sin lugar a duda, *Al borde del abismo*. Debido a todo esto, no ha habido intentos de comprender, globalmente, el fenómeno literario más allá de la obra individual. El enfoque grupal es escaso e insuficiente en este tipo de documentales y solo se aprecia un poco en el audiovisual sobre Fabián Dobles y en la obra titulada *Los ojos de las poetas*.

Es notorio, entonces, que hay poca claridad en los objetivos que se persiguen con estos documentales más allá del homenaje. Si lo que se pretende es "divulgar la literatura", no se cumple el propósito porque son muy pocas obras y de escasísima circulación. Si es "apoyo educativo", no se logra el objetivo porque no logran tener una profundidad adecuada en el contenido más allá de contar la vida de las personas. Si es "preservación de la memoria", se logra parcialmente en la medida en que aparece el testimonio del escritor para la posteridad, pero sus participaciones se limitan a tres posibilidades: 1. contar su vida, 2. comentarios muy ligeros de su obra literaria y 3. leer sus poemas. Desde un punto de vista ideológico, se trata, por otro lado, de obras que en general no logran superar las visiones que surgen a partir de los cánones literarios existentes en el país. El caso más "alternativo" es, con seguridad, el documental sobre Sauma.

Como conclusión, puede decirse que existe aún mucho camino por recorrer por parte de los productores audiovisuales en el diseño y filmación de este tipo de documentales, los cuales tienen todavía diversas deudas tanto en el contenido como en la forma, así como con respecto a los escritores seleccionados y la valoración del hecho literario en Costa Rica.

Para cerrar este apartado, puede rescatarse que el inicio de siglo ha constituido más que nada un periodo de transición. Tras la debacle de los noventa, estos últimos quinquenios han sido un espacio de reconstrucción de posibilidades para el audiovisual en el país, aunque siempre dentro del ámbito de

la iniciativa privada y con claras miras a generar un producto “vendible” para el gran público. Ello ha conllevado la aparición de mejoras de tipo técnico en las grabaciones, el surgimiento del cine y video animado y la mejora sustancial de los espacios de circulación de los productos, sobre todo gracias al avance tecnológico. Pero a su vez, ha provocado que el interés de los realizadores sea muy diferente al que había décadas atrás. Actualmente, las intenciones no son arremeter contra el ideario nacional, sino llenar las salas de cine, aunque sea a costa del reciclaje del campesino anacrónico propio de la actitud anecdótica, el cual fue creado hace ya más de cien años y, de una u otra forma, sigue vivo tanto en el imaginario nacional como en ciertas películas.

Por causa de estos nuevos proyectos, no es extraño que la adaptación de obras literarias costarricenses no haya encontrado un sitio en este proceso de gran auge y progreso del cine y el video en Costa Rica. Como se demostró, ha habido claros esfuerzos por plantear obras a través de procesos de reescritura y resignificaciones del mundo campesino (perenne referente de la identidad nacional). Tal es el caso de obras como *El grillo*, *Caribe* y *La bruja*. También ha habido intentos de incorporar obras de escritores más recientes como Tatiana Lobo y Fernando Contreras Castro con el fin de plasmar en la pantalla otras realizadas más allá del mundo rural. Pero se trata, en todo caso, de intentos tímidos, muy puntuales y aún no consolidados en el ámbito general. Es claro que aún falta mucho camino para lograr ese necesario replanteamiento de las miradas. Tal pareciera que lo literario se ha vislumbrado hasta ahora de forma muy monolítica y no hay deseos o posibilidades de intentar salirse del marco ideológico que las instituciones de poder han generado sobre estos textos. Consecuentemente, se prefiere descartar su uso como medio para representar las preocupaciones más actuales y decantarse por utilizar el guion original.

Claramente, lo que hay que promover es la emergencia de nuevas posibilidades de lectura tanto de la literatura vieja,

canonizada, como de los nuevos textos que van surgiendo en aras de promoverlas como un medio de expresión que capte la atención de los realizadores y el gran público. Como demostró el auge de los años ochenta, la adaptación de obras audiovisuales puede generar productos sumamente diferentes y crear nuevas y diversas posibilidades de interpretación. Lo que se necesita es encontrar, como se dijo, nuevas formas para ver. Ojalá en un futuro próximo se logre encontrar dicho camino.

BIBLIOGRAFÍA

- ABARCA, Luis Diego et al. (2007). *Bibliografía del cine costarricense*. San José: Universidad de Costa Rica.
- ARAYA POCHE, Carlos (1990). "Las transformaciones de la educación superior estatal en la década del 70." *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica*, 49-50: 49-62.
- BALTODANO, Gabriel (2010). "Literatura y cine: el caso costarricense". En Albino Chacón y Marjorie Gamboa (eds.). *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana*. Heredia, C. R.: EUNA.
- BOLAÑOS ESQUIVEL, Bernardo y Guillermo González Campos (2005). "Literatura y cine: Procesos de reescritura y transformaciones discursivas en la película *Caribe*". *Inter-Sedes*, 6(11): 17-26.
- ____ (2010a). "Literatura y producción audiovisual en costa rica: El caso de Fabián Dobles". *Revista Escena*, 34(68-69): 79-88.
- ____ (2010b). "Espacio rural e identidad nacional en los audiovisuales hechos a partir de la obra literaria de Carlos Salazar Herrera". *Revista Comunicación*, 19(2): 43-51.
- ____ (2011). "La adaptación audiovisual de obras literarias costarricenses: Primeros recuentos para un camino dispar." *Revista Comunicación*, 20(2): 32-43.
- ____ (2013). "La evolución de la Fiesta de los Diablitos de Boruca: Consideraciones a partir de su registro audiovisual". *Cuadernos Inter.ca.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 10(12): 19-36.
- BUXÓ I REY, María Jesús (1999). "...que mil palabras". En *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*, M. J. Buxó y J. M. de Miguel (eds.). Barcelona: Proyecto A Ediciones.

- CAÑAS, Alberto [como "O.M."] (1955). "Elvira". *La Nación*, 10 de mayo de 1955.
- CARRASCO MUÑOZ, Iván (2005). "Literatura chilena: canonización e identidades". *Estudios Filológicos*, 40: 29-48.
- CATANIA, Carlos (1974). "«La isla de los hombres solos», oportunidad perdida". *La Nación*, 4 de agosto de 1974.
- CENTRO COSTARRICENSE DE PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA. 2002. *Muestra de la muestra: Diez años de cine y video costarricense*. San José: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica.
- CORTÉS, Eladio y Mirta Barrea-Marlys, eds. (2003). *Encyclopedia of Latin American Theater*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- CORTÉS, María Lourdes (2002). *El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Ediciones Farben.
- ____ (2008). *Luz en la pantalla: Cine, video y animación en Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul.
- DOBLES, Fabián (1992). *Historias de Tata Mundo*. San José: EUNED.
- DE GRANDIS, Rita (2000). "Relaciones entre cine y literatura: perspectivas y alcances". *Anclajes*, 4(4), págs. 11-21.
- DESUEZA DELGADO, Almitra (2012). *Los códigos que establecen el orden significativo de lo femenino y lo masculino en Caribe y "El solitario"*. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica.
- GARRO ROJAS, Lidieth (2000). "De crisis en crisis. Discurso de identidad nacional y hegemonía". En *Comunicación política e identidad*, Patricia Vega (comp.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- GONZÁLEZ, Ann B. (2005). *Sí pero no: Fabián Dobles and the Post-colonial Challenge*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, Irene (2012). "Juan Varela, de Adolfo Herrera García: un alegato a favor del *Homo oeconomicus*." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 36(1): 105-118.

- JIMÉNEZ, Alexander (2005). *El imposible país de los filósofos: el discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. San José: EUCR.
- OVARES, Flora et. al. (1993). *La casa paterna*. San José: EUCR.
- QUESADA SOTO, Álvaro (1995). *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910): Enfoque histórico social*. San José: EUCR.
- _____ (1998). *Uno y los otros*. San José: EUCR.
- _____ (2008). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- RAMÍREZ ALVARADO, Manuel de Jesús (1980). *Lenguaje ideológico versus lenguaje narrativo en la novela "Elvira" de Moisés Vincenzi Pacheco*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Costa Rica.
- RAMÍREZ CARO, Jorge (2016). "Más abajo de la piel como contestación al racismo". *Letras*, 60: 67-101.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco (2007). "Escribir con compromiso: la generación del 40." *Revista Káñina*, 31(2): 227-236.
- ROJAS, Margarita y Flora Ovares (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben.
- SANDOVAL DE FONSECA, Virginia (1987). "Dramaturgia costarricense." *Revista Iberoamericana*, 53(138): 173-192.
- SOLANO MORAGA, Leonardo (2016). "Caribe de Esteban Ramírez, una excusa visual para la marginalización del afro-costarricense." *Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 19: 171-187.
- VARGAS, José Ángel (1995). "Marcos Ramírez y su dimensión histórica y social". *Revista Comunicación* 17(2): 5-10.
- VÍQUEZ GUZMÁN, Benedicto (2004). *Las generaciones de los novelistas costarricenses*. Heredia: Nanzug.
- ZECCHI, Barbara (2012). "Introducción: La adaptación multiplicada". En *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Editorial Complutense.

Anexo
Datos técnicos de las obras
audiovisuales analizadas

Elvira

Año	1955	
Formato	Cine 35 mm, sonoro, blanco y negro	
Duración	38 min.	
Género	Melodrama	
Dirección	Alfonso Patiño Gómez	
Producción	Radio Columbia	
Producción ejecutiva	Carlos Alfaro McAdam	
Obra literaria adaptada	Autor	Moisés Vincenzi
	Obra	<i>Elvira</i>
	Género	Novela
	Año	1940
Actuaciones	Maritza Urbano, José Tasies, Albertina Moya, Ivette de Vives, Francisco Rosabal, Blanca Amador, Jorge Porras y Óscar Bákit.	
Fotografía	Max Liszt	
Sonido	Ramón Burneo	
Música	"Linda Costa Rica" de Tino López Guerra.	
Maquillaje	Flory Padilla	
Vestuario	Ramírez Valido Ltda.	
Observaciones	Segunda película costarricense, primera en tener sonido y primera surgida a partir de un texto literario costarricense.	
Sinopsis	Una muchacha rica que se enamora de su criado, quien a través del estudio se nivela socialmente, aun cuando al final se descubre que son primos.	
Ubicación del material	Biblioteca de la UCR y Centro de Cine	

Matatigres

Año	1956	
Formato	Cine	
Duración	9 min.	
Género	Melodrama	
Dirección	Aldo Buzzi y Federico Patellani	
Producción	Royalty Film Milano	
Guion	Aldo Buzzi y Federico Patellani	
Obra literaria adaptada	Autor	Fabián Dobles
	Obra	"Matatigres"
	Género	Cuento
	Año	1955
Actuaciones	Alfonso Beirute, Rosario Marín, Óscar Bákit, Claudio Castro.	
Fotografía	Ugo Chiesa	
Música	Mario Nascimbene	
Montaje	Aldo Buzzi, Federico Patellani y Marcella Benvenuti	
Observaciones	Forma parte del largometraje titulado <i>America pagana</i> .	
Sinopsis	Un hombre comete un crimen pasional y es infructuosamente perseguido por la policía.	
Ubicación del material	Cineteca di Milano	

La isla de los hombres solos

Año	1974	
Formato	Cine	
Duración	103 min.	
Género	Drama	
Dirección	René Cardona Jr.	
Producción	Productora Fílmica Real, S.A. y CONACINE, México.	
Producción ejecutiva	Fidel Pizarro	
Guionistas	René Cisneros, Ícaro Cisneros, José León Sánchez	
Obra literaria adaptada	Autor	José León Sánchez
	Obra	<i>La isla de los hombres solos</i>
	Género	Novela
	Año	1963
Actuaciones	Mario Almada, Eric del Castillo, Alejandro Ciangherotti Jr., Javier Mark, Wolff Rubinskis, Mariana Lobo	
Edición	Alfredo Rosas Priego	
Fotografía	Daniel López	
Sonido	Francisco Alcayde y Abraham Cruz	
Música	Raúl Lavista	
Maquillaje	Margarita Ortega	
Sinopsis	Un hombre comete un crimen y es llevado a una prisión isla, donde sufre una serie de vejaciones y maltratos.	
Ubicación del material	Disponible en internet: http://www.youtube.com/watch?v=q4ztPiHHID8	

¿Quiere usted quedarse a comer?

Año	1977	
Formato	Video	
Duración	35 min.	
Género	Comedia	
Dirección	Alonso Venegas	
Producción	Universidad Nacional y Telecentro Canal 6	
Producción ejecutiva	Rafa Acosta	
Guionista	Blas Cabrera	
Obra literaria adaptada	Autor	Manuel González Zeledón "Magón"
	Obra	"¿Quiere usted quedarse a comer?"
	Género	Cuento
	Año	1896
Actuaciones	Rodolfo Mathiew, Rodrigo Leitón, Víctor Quesada, Leda Calderón, Lorena Carballo, Edgar Vega, Alcides Montero, Carlos Castro	
Edición	Roberto Matamoros	
Fotografía	Eduardo López	
Iluminación	Carlos Aguilar	
Música	R. Acosta, M. Guido	
Maquillaje	Joaquín Rodríguez	
Vestuario	Laura Urrutia	
Sinopsis	Un hombre se ve en apuros para poder cumplir con una invitación a comer que hizo por cortesía.	
Ubicación del material	Canal 15 (Colección Chirripó)	

Marcos Ramírez

Año	1979	
Formato	Serie de televisión de 13 capítulos	
Duración	25 min. cada capítulo	
Género	Melodrama	
Dirección	Santiago Herrera	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Juan Bautista Castro	
Guionista	Juan Bautista Castro	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Luis Fallas
	Obra	<i>Marcos Ramírez</i>
	Género	Novela
	Año	1952
Actuaciones	Sergio Scott, Lenín Vargas, Xinia Villalobos, Antonio Gutiérrez y alumnos del Castilla.	
Edición	Álvaro Benavides	
Fotografía	Walter Montanaro	
Sonido	Rodolfo Solano	
Música	"Caña dulce" de José Daniel Zúñiga, arreglo de Adrián Goizueta y el Grupo Experimental	
Maquillaje	Carmen Salguera	
Vestuario	Luis Carballo	
Sinopsis	Se narran las vivencias y travesuras de un niño de clase baja en Alajuela.	
Ubicación del material	Canal 13	

Un grito

Año	1982	
Formato	Video	
Duración	22 min.	
Género	Drama	
Dirección	Germán Vargas	
Producción	UNED y Canal 13	
Producción ejecutiva	Sonia Mayela Rodríguez	
Guionista		
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"Un grito", en <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	Lenín Vargas, Alejandro Herrera, Miguel Rojas, Giovanna Coto y Luis Fernando Gómez.	
Equipo técnico	Luis Abarca, Ricardo Jarquín y Luis Fernando Brenes	
Fotografía	Alejandro Astorga	
Música	Rafael Chinchilla	
Maquillaje	Lorena Mora	
Sinopsis	Un hombre pierde su propiedad y considera suicidarse. Un grito de desesperación en media montaña lo salva.	
Ubicación del material	UNED	

Un matoneado

Año	1982	
Formato	Video	
Duración	29 min.	
Género	Drama	
Dirección	Alonso Venegas	
Producción	Universidad Nacional y Canal 6	
Producción ejecutiva	Joaquín Rodríguez	
Guionista	Rodrigo Durán	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"Un matoneado" y "El mestizo", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	Edgar Vega, Rodolfo Cisneros, Roberto McLean, Tatiana de la Ossa, Roberto Kirlw (Buda), Rodrigo Leitón	
Fotografía	Walter Fernández	
Música	Roberto Kirlw (Buda), Rafa Acosta	
Sinopsis	Se narra la muerte de una mujer a manos de su pareja por celos y la venganza de su amante, quien, por equivocación, en lugar de matar al asesino, mata a su hermano.	
Ubicación del material	Canal 15 (Colección Chirripó)	

Las palabras del poeta

Año	1982	
Formato	Cine 16 mm.	
Duración	70 min.	
Género	Docudrama	
Dirección	Carlos M. Sáenz Ferreto	
Producción	Centro Costarricense de Producción Cinematográfica	
Producción ejecutiva	Carlos Freer Valle	
Guionista	Carlos M. Sáenz Ferreto	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Luis Sáenz
	Obra	Diversas obras del autor
	Género	Cuento y poesía
Actuaciones	Luis Fernando Gómez, Aurelia Dobles, Lili Sáenz, Luis Emilio Corrales, Vanessa Smith, Alejandro Herrera, Phillippe Bloutton, Ingo Niehaus, Ana L. Carvajal y alumnos del Castilla	
Edición	Damaris Zúñiga	
Fotografía	Carlos M. Sáenz Ferreto, Luis F. Bulgarelli	
Sonido	Armando Gatgens	
Música	Diego Díaz	
Maquillaje	Evelyn Soto y Lorena Mora	
Vestuario	Ernesto Rohrmoser	
Sinopsis	Compendio de dramatizaciones de algunos cuentos del Carlos Luis Sáenz acompañados de declamaciones de su poesía y algunas declaraciones y datos de su vida.	
Ubicación del material	Centro de Cine y Canal 15 (Lunes de Cinemateca)	

El monumento

Año	1983	
Formato	Video	
Duración	27 min.	
Género	Drama	
Dirección	Susana Fevrier	
Producción	Programa de Producción de Materiales Audiovisuales de la UNED	
Producción ejecutiva	Miguel Zúñiga	
Guionista	Susana Fevrier	
Obra literaria adaptada	Autor	Carmen Naranjo
	Obra	Sección de <i>Diario de una multitud</i>
	Género	Novela
	Año	1974
Actuaciones	Luis Fernando Gómez y Leonardo Perucci	
Edición	Jorge Villalobos	
Fotografía	Alejandro Astorga	
Sonido	Rafael Chinchilla	
Música	Rafael Chinchilla	
Maquillaje	Carmen López	
Sinopsis	Muestra la historia de un hombre que debe redactar un discurso como parte de su trabajo burocrático. Se aboca a la investigación del tema lo que lo lleva a cuestionarse la veracidad de la memoria colectiva.	
Ubicación del material	UNED	

Moreira

Año	1983	
Formato	Video	
Duración	50 min.	
Género	Drama	
Dirección	Alfonso Venegas	
Producción	Universidad Nacional, Canal 13 y Canal 6	
Producción ejecutiva	Joaquín Rodríguez	
Guionista	Rodrigo Durán	
Obra literaria adaptada	Autor	Luis Dobles Segreda
	Obra	"Moreira", de <i>Por el amor de Dios</i>
	Género	Cuento
	Año	1919
Actuaciones	Edgar Vega, Carmen Bunster, Víctor Quesada, Rodolfo Cisneros, Rodrigo Leitón, Joaquín Rodríguez.	
Edición	Miguel Romero	
Fotografía	Eduardo López	
Sonido	Luis Jiménez	
Música	Gerardo Tamez	
Canción original	Rodrigo Leitón	
Maquillaje	Grupo de Teatro Experimental UNA	
Vestuario	Grupo de Teatro Experimental UNA	
Sinopsis	Historia de la tragedia de un personaje herediano, quien pierde a su familia, su casa y la razón y, al final, termina como mendigo.	
Ubicación del material	Canal 15 (Colección Chirripó)	

Esquelitán

Año	1983	
Formato	Video	
Duración	26 min.	
Género	Drama	
Dirección	Alfonso Venegas	
Producción	UNA y Canal 13	
Producción ejecutiva	Joaquín Rodríguez	
Guionista	Rodrigo Durán	
Obra literaria adaptada	Autor	Abel Pacheco
	Obra	"Esquelitán", de <i>Más debajo de la piel</i>
	Género	Cuento
	Año	1972
Actuaciones	Joe Scott, Alfonso Venegas, Eloy Cortinez, Enrique Garita, Ana Martina, Rodolfo Araya, Rodolfo Cisneros, Andrés Hernández, Lorena Delgado y Joaquín Rodríguez	
Edición	Heriberto Moya	
Fotografía	Marco Estrada	
Maquillaje	Carmen Salguera	
Sinopsis	Un afrodescendiente se dedica al pillaje, luego, por un cambio de suerte en su vida, se hace con una finca, la cual, al tiempo, es visitada por un ladronzuelo. Cuando va a matar al ladrón, se da cuenta de que es él mismo.	
Ubicación del material	Canal 15	

La bocaracá

Año	1983	
Formato	Video	
Duración	16 min.	
Género	Drama	
Dirección	Minor Alfaro	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Minor Alfaro	
Guionista	Eduardo Zúñiga (guion adaptado)	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"La bocaracá", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	Laura Molina, José Solano y Cristian Gómez	
Edición	Rafael Díaz	
Fotografía	Fernando Vargas	
Sonido	Ricardo Barquero y José Rocha	
Música	Carlos Amador	
Maquillaje	Carmen López	
Sinopsis	En una zona rural, un niño juega inocentemente con una serpiente venenosa. La madre asustada logra quitársela y matarla, pero se desmaya. En eso, llega el padre y piensa lo peor. Sale entonces despavorido en busca de ayuda y no alcanza a oír los gritos de su mujer.	
Ubicación del material	Canal 15 (Lunes de Cinemateca)	

El hombre de la pierna cruzada

Año	1983	
Formato	Video	
Duración	25 min.	
Género	Comedia	
Dirección	Víctor Vega	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Leda Quesada	
Guionista	Juan F. Cerdas, Rubén Pagura y Víctor Vega	
Obra literaria adaptada	Autor	Fabián Dobles
	Obra	"Adelante", de <i>Historias de Tata Mundo</i>
	Género	Cuento
	Año	1955
Actuaciones	Alejandro Herrera, Gerardo Arce, Xinia Villalobos, Eugenia Chaverri, Agustín Acevedo, Manuel Ruiz, Vicky Montero, Joan Rodas Chaverri, Chakiris Mena	
Edición	Rafael Chinchilla	
Fotografía	Víctor Vega	
Música	Iván Rodríguez	
Maquillaje	Carmen Salguera	
Sinopsis	Presenta la historia de don Tranquilino, un hombre a quien todo había que hacérselo y por eso las personas del pueblo se habían distribuido las tareas para que durante el día siempre hubiera alguien atendiéndolo. Hasta que un día, por situaciones económicas, los pobladores ya no se pueden hacer cargo de él y deciden enterrarlo	
Ubicación del material	Centro de Cine y Canal 15 (Lunes de Cinemateca)	

La segua

Año	1984	
Formato	Cine	
Duración	102 min.	
Género	Suspenso	
Dirección	Antonio Yglesias	
Producción	CONACINE S.A, de CV. y Estudios Churubusco Azteca S.A. México D.F.	
Producción ejecutiva	Héctor López y Oscar Castillo	
Guionista	Alberto Cañas, Antonio Yglesias, Óscar Castillo y Sidney Field	
Obra literaria adaptada	Autor	Alberto Cañas
	Obra	<i>La segua</i>
	Género	Teatro
	Año	1971
Actuaciones	Isabel Hidalgo, Blanca Guerra, Oscar Castillo, Ana Poltronieri, Fresia Astica, Rafa Rojas, Fernando del Castillo, Ana María Barrionuevo, Alfredo Catania, Luis Chocano, Carlos Catania, Miguel Ruiz, Orlando García, William Zúñiga, Marcelo Johnson, German Silesky, Ivonne Brenes, María Steiner, Katerina Anfonssi, Ana Serrano, Emilia Prieto, Nandayure Harley, Arnoldo Herrera, Alvaro Marengo, Luis Antonio Villalobos y Macedonio Quesada	
Edición	Rafael Ceballos	
Fotografía	Mario Cardona	
Sonido	Javier Patiño y Juan Baños	
Música	Benjamín Gutiérrez y Orlando García	
Maquillaje	Lorena Mora	
Vestuario	Maritza González y José María Junco	
Sinopsis	A finales del siglo XIX, en un poblado costarricense, una hermosa mujer cree ser responsable de la locura de su pretendiente, quien asegura que ella es la segua, una especie de espíritu maligno que encarna en las mujeres más seductoras y enloquece a los hombres al transformarse en monstruo. La mujer sufre serios trastornos psicológicos hasta que decide casarse con un viejo ciego que al no poder verla es inmune los daños de la segua	
Ubicación del material	Biblioteca UCR	

Concherías

Año	1984	
Formato	Video	
Duración	27min.	
Género	Comedia costumbrista	
Dirección	Mainor Alfaro	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Mainor Alfaro	
Obra literaria adaptada	Autor	Aquileo J. Echeverría
	Obra	“Mercado leña” y “Visita de pésame”, de <i>Concherías</i>
	Género	Poesía
	Año	1905
Actuaciones	Flor E. Vargas, Rolando Marten, Ivonne Alfaro, Madeline Martínez, Romel Fletez, Daniel Campos y Rodolfo Araya	
Edición	Manuel Cordero	
Fotografía	Fernando Vargas	
Sonido	Rodolfo Solano y Ricardo Barquero	
Música	Carlos Amador	
Maquillaje	Carmen López	
Vestuario	Enrique Mata	
Sinopsis	En un ambiente campesino, se narran dos pasajes folclóricos de la vida cotidiana: un frustrado intento de vender una carreta llena de leña y una visita para dar el pésame por la muerte de un familiar.	
Ubicación del material	Biblioteca de la UCR	

Tatamundo

Año	1984	
Formato	Cine 16 mm sonoro en color	
Duración	35 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Juan Bautista Castro	
Producción	Centro Costarricense de Producción Cinematográfica	
Producción ejecutiva	Carlos Freer	
Guionista	Juan Bautista Castro	
Obra literaria adaptada	Autor	Fabián Dobles
	Obra	"El detalle" y "Mamita Maura", de <i>Historias de Tata Mundo</i>
	Género	Cuento
	Año	1955
Actuaciones	Fabián Dobles, Manuel Ruiz, José Solano, Jean Gabert, Geinner Parrales, Vicky Montero, Amando Gätgens, Roxana Campos, Alejandro Herrera, Luis Antonio Fonseca, Romuel Betancourt, Marcos Ramírez y José Pablo Ramírez	
Sonido	Armando Gätgens	
Música	Carlos Sagot	
Vestuario	Jean Gabert	
Sinopsis	Un campesino que se dedica a sacar guaro de contrabando es arrestado. Gracias a su ingenio, logra emborrachar a los policías con el guaro que servía de prueba y, gracias a ello, resulta exculpado	
Ubicación del material	Centro de Cine y Canal 15	

La noche de los Amadores

Año	1984	
Formato	Video	
Duración	35 min.	
Género	Drama	
Dirección	Mainor Alfaro	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Mainor Alfaro	
Guionista	Minor Alfaro y Eduardo Zúñiga (adaptación literaria)	
Obra literaria adaptada	Autor	Marco Retana
	Obra	“La noche de los Amadores”
	Género	Cuento
	Año	1075
Actuaciones	Xinia Sánchez, Bernal Quesada, Rodolfo Araya, Rodolfo Cardona, Gerardo Arce, Osvaldo Caranza, Guillermo Trejos, Álvaro Marengo, Margarita Rojas, William Amador, Jorge Luis Fallas y Arturo Cascante	
Edición	Rafael Díaz	
Fotografía	Fernando Vargas	
Sonido	Ricardo Barquero	
Música	Carlos Amador	
Maquillaje	Carmen López	
Sinopsis	En una comunidad rural, un grupo de hermanos se oponen a las decisiones arbitrarias de un sacerdote, quien además es un abusador de mujeres. El cura envía entonces un grupo de hombres a que los golpee, lo cual deja a uno de ellos parapléjico e incomunicado.	
Ubicación del material	Canal 15 (Lunes de Cinemateca)	

Don Concepción

Año	1984	
Formato	Video	
Duración	33 min.	
Género	Comedia costumbrista	
Dirección	Minor Alfaro	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Minor Alfaro	
Guionista	Eduardo Zúñiga	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Gagini
	Obra	<i>Don Concepción</i>
	Género	Teatro
	Año	1902
Actuaciones	José Antonio Gutiérrez (c.c. Olegario Mena), Flor Vargas, Marcia Saborío, Madelaine Martínez, Xinia Sánchez, Margarita Rojas, Laura Molina, Rolando Quesada y Salvador Mayorga	
Edición	Carlos Esquivel	
Fotografía	Alejandro Astorga, Marco A. Estrada y Fernando Vargas	
Sonido	José de Jesús Rocha	
Maquillaje	Carmen López y Zaida Picado	
Vestuario	Guillermo Jiménez, Enrique Mata y Carlos Díz	
Sinopsis	Sátira de un campesino que ha logrado dinero y emigra la ciudad con su familia pensando escalar posiciones sociales y políticas, pero, debido a su poca educación, es fácilmente embaucado por oportunistas.	
Ubicación del material	Canal 13	

Uvieta

Año	1985	
Formato	Video	
Duración	30 min.	
Género	Comedia costumbrista	
Dirección	Alfredo González y Rodrigo Durán	
Producción	Programa de Producción de Materiales Audiovisuales de la UNED	
Producción ejecutiva	Luis Solórzano y Beatriz Pérez	
Guionista	Susana Fevrier	
Obra literaria adaptada	Autor	Carmen Lyra
	Obra	"Uvieta", de <i>Cuentos de mi tía Panchita</i>
	Género	Cuento
	Año	1920
Actuaciones	Gerardo Arce, Luis Fernando Gómez, Eugenia Chavarría, Bernal Quesada, Luis Herrera y Jimmy Umaña	
Edición	Jorge Villalobos y Jorge Huevo	
Fotografía	Jorge Villalobos	
Sonido	Claudio López	
Música	Fidel Gamboa	
Maquillaje	Zaida Picado y Carmen Salguera	
Vestuario	Xiomara Blanco	
Sinopsis	Un hombre generoso se ve recompensado por las tres divinas personas. Luego cambia de actitud y la muerte viene a llevárselo, pero queda atrapada en un árbol. Al final, esta es liberada y el protagonista vuelve a una persona generosa.	
Ubicación del material	UNED	

Don Onanías Tenorio

Año	1985	
Formato	Video	
Duración	16 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Minor Alfaro	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Minor Alfaro	
Guionista	Eduardo Zúñiga	
Obra literaria adaptada	Autor	José Marín Cañas
	Obra	"Lo espléndido que fue siempre don Onanías Tenorio"
	Género	Cuento
	Año	1929
Actuaciones	José Solano, Bernal Quesada, Sergio Quesada, Eduardo Zúñiga, Flor E. Vargas	
Edición	Rafael Díaz	
Fotografía	Fernando Vargas	
Iluminación	Ronald Ramírez, Freddy Salazar	
Sonido	José de Jesús Rocha, Ricardo Barquero	
Música	Carlos Amador	
Maquillaje	Carmen López y Carmen Salguera	
Sinopsis	En un bar capitalino, un grupo de bohemios conversan sobre el amor, las mujeres y la vida. Entre ellos, Onanías cuenta su experiencia personal con una mujer de la calle.	
Ubicación del material	Canal 15 (Colección Chirripó)	

Juan Varela

Año	1985	
Formato	Video	
Duración	79 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Minor Alfaro	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Minor Alfaro	
Guionista	Minor Alfaro	
Obra literaria adaptada	Autor	Adolfo Herrera
	Obra	<i>Vida y dolores de Juan Varela</i>
	Género	Novela
	Año	1939
Actuaciones	Vinicio Rojas, Ivania Córdoba, Mauricio Mora, Rodolfo Araya, Rommel Fletez, Bernal Quesada, José O. Rivera, Rolando Martén, Freddy Salazar, Raúl Castro, Félix Rodríguez, Lía Guzmán, Guido Chinchilla, Víctor Hugo Mora y José A. Solano	
Edición	Manuel Cordero	
Fotografía	Fernando Vargas	
Sonido	Germán Vargas	
Música	Carlos Amador	
Maquillaje	Carmen López	
Vestuario	Jorge Ruiz y Elda Brisuela	
Sinopsis	Historia de un campesino empobrecido a causa de las injusticias del sistema económico.	
Ubicación del material	Canal 13	

La casa gris

Año	1986	
Formato	Video	
Duración	34 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Gerardo Vargas	
Producción	Centro Costarricense de Producción Cinematográfica	
Producción ejecutiva	Carlos Freer Valle	
Guionista	Gerardo Vargas	
Obra literaria adaptada	Autor	Mariano Grosser
	Obra	"La casa gris"
	Género	Cuento
	Año	1985
Actuaciones	Lillian Blandino, Carmen Bunster, Silvie Sesma, Flor Vargas, Xinia Villalobos	
Edición	John Henderson	
Fotografía	Mario Montero	
Sonido	Héctor Madrigal	
Maquillaje	Xinia Rubie	
Sinopsis	La vida rutinaria de cuatro señoras mayores se ve perturbada por la llegada de una muchacha. Al final, terminan por desaparecer para darle espacio a las nuevas generaciones.	
Ubicación del material	Centro de Cine y Canal 15 (Lunes de Cinemateca)	

La bocaracá

Año	1986	
Formato	Video	
Duración	12 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Alberto Moreno	
Producción	Universidad de Costa Rica	
Guionistas	Zaida Acuña, Jeannette Ortiz, Lupita Pérez, Gabriela Hernández	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"La bocaracá", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	Dixie Mendoza, Mario Piedra, Gabriel Moreno, Zaida Siles	
Edición	German Vargas	
Fotografía	Eduardo Ramírez	
Iluminación	Arcyr Esquivel	
Sonido	Rafa Cartín	
Música	Ernesto Raabe, Gabriela Hernández, Henri Alfaro, José Ramírez	
Escenografía	José Ramírez, Jenny Espinoza	
Vestuario y maquillaje	Annette Soto, Katya Neurohr	
Sinopsis	En una zona rural, un niño juega inocentemente con una serpiente venenosa. La madre asustada logra quitársela y matarla, pero se desmaya. En eso, llega el padre y piensa lo peor. Sale entonces despavorido en busca de ayuda y no alcanza a oír los gritos de su mujer.	
Ubicación del material	Canal 15 (Colección Chirripó)	

El despierto

Año	1987	
Formato	Video	
Duración	11 min.	
Género	Documental poético	
Dirección	Rodrigo Soto	
Producción	Centro Costarricense de Producción Cinematográfica	
Producción ejecutiva	William Ortiz Segura	
Guionista	Rodrigo Soto	
Obra literaria adaptada	Autor	Jorge Debravo
	Obra	"Canto de amor a las cosas"
	Género	Poesía
	Año	1967
Edición	Marcia Bradsher	
Fotografía	Carlos Peña	
Sonido	Pedro Briceño	
Música	Felt, Laurie Anderson y Emerson Lake & Palmer	
Maquillaje	Dennisse Olivares	
Vestuario	Madelaine Martínez	
Sinopsis	Ambientado con el audio es el poema "Canto de amor a las cosas", se dramatizan las distintas etapas en la vida del poeta Jorge Debravo.	
Ubicación del material	Centro de Cine	

Los ojos de las poetas

Año	1995	
Formato	Video	
Duración	30 min.	
Género	Documental poético	
Dirección	Maureen Jiménez	
Producción	Producciones OM. S.A.	
Producción ejecutiva	Linda Berrón	
Guionista	Maureen Jiménez y Linda Berrón	
Obra literaria adaptada	Autoras	Rosa Kalina, Eunice Odio, Eulalia Bernard, Julieta Dobles, Virginia Grütter, Lil Picado, Ana Antillón, Nidia Barboza, Ana Istarú, Valeria Varas, Mía Gallegos, Leonor Garnier, Mariamalia Sotela, Carmen Naranjo, Rosibel Morera y Gianina Fernández.
	Obra	Diversos poemas
	Género	Poesía
Edición	Andrés Heirendrich y Maureen Jiménez	
Fotografía	Fernando Montero	
Música	Álvaro Esquivel	
Sinopsis	Se declaman diversos poemas de autoras costarricenses, los cuales se acompañan con imágenes sugerentes.	
Ubicación del material	Biblioteca UCR	

Más fuerte que el dolor

Año	1995
Formato	Video
Duración	75 min.
Género	Documental
Dirección	Quinka F. Stoehr
Producción	StoehrMedien
Producción ejecutiva	Gerd Frese y Fredo Wulf
Edición	Kai Zimmer
Fotografía	Rudolf Körösi y Ursula Körösi
Sonido	Fredo Wulf
Sinopsis	La obra hace un recorrido muy personal por la vida, la obra y el carácter de la escritora Virginia Grütter.
Ubicación del material	Biblioteca UCR

La bruja

Año	1996	
Formato	Video	
Duración	8 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Alejandro Martínez y Abraham Rodríguez	
Producción	Repretel	
Producción ejecutiva	Rafa Cartín	
Guionista	Abraham Rodríguez	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"La bruja", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	María Picado, Amalia Jara, Eric Viquez, Manrike Villalobos	
Edición	Rafael Díaz y Alejandro Martínez	
Fotografía	Alejandro Martínez	
Sonido	Abraham Rodríguez	
Música	Luis Ángel Castro y Kristoff Tadeo	
Maquillaje	Sergio Paniagua y Eric Viquez	
Sinopsis	Una joven va en busca de una bruja que le dé un agüizote para enamorar a un muchacho.	
Ubicación del material	Centro de Cine	

La calera

Año	1998	
Formato	Cine	
Duración	25 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Parcy Angress	
Producción	Cuentos Tropicales	
Producción ejecutiva	Parcy Angress y Livia Leitón	
Guionista	Parcy Angress y Livia Leitón	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"La calera", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	Max Soto, Ana Clara Carranza, Roberto González, Nadia Polanco y Alfonso Jiménez	
Edición	Christian Glenewinkel	
Fotografía	Carlos Giner y Mario Araya	
Sonido	Nano Fernández	
Música	Fidel Gamboa	
Maquillaje	Carmen Salguera	
Vestuario	Livia Linden	
Premios y reconocimientos	Ganador de la VII Muestra Nacional de Cine y Vídeo.	
Sinopsis	En un zona rural, un adinerado utiliza a su ahijada para lograr que le vendan una mina productora de cal.	
Ubicación del material	Canal 15 (Lunes de Cinemateca)	

Rehabilitación concluida

Año	1998	
Formato	Video	
Duración	13 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Esteban Ramírez	
Producción	CINETEL	
Producción ejecutiva	Esteban Ramírez	
Guionista	Esteban Ramírez	
Obra literaria adaptada	Autor	Miriam Bustos
	Obra	"Rehabilitación concluida" de <i>Rechazo de la rosa</i>
	Género	Cuento
	Año	1984
Actuaciones	Sara Astica, José Trejos, Sergio Paniagua, Orlando Gamboa, Ernesto Watson, Miriam Alfaro, Christian Fernández	
Edición	José Zúñiga	
Fotografía	Francisco González	
Música	Pablo Ramírez	
Sinopsis	Una anciana en proceso de rehabilitación se enfrenta en varias ocasiones a un suceso extraño, para finalmente darse cuenta que se trata de su propia muerte.	
Ubicación del material	Canal 15 (Lunes de Cinemateca)	

El moto

Año	1998	
Formato	Video	
Duración	83 min.	
Género	Novela	
Dirección	Alonso Venegas	
Producción	Canal 13	
Producción ejecutiva	Joaquín Rodríguez	
Guionista	Rodrigo Durán Bunster	
Obra literaria adaptada	Autor	Joaquín García Monge
	Obra	<i>El moto</i>
	Género	Novela
	Año	1900
Actuaciones	Roberto Zeledón, Fedra Rodríguez, Luis Fernando Gómez, Rodrigo Leitón, Eugenia Chavarría, Carmen Salazar, Cristian Amador, Gioconda Acuña, Mariano González, Gustavo Rojas, Arabella Salaverry, Ivonne Alfaro, Guido Saenz, Lilliam Blandino, Carlos Alvarado, Orlando Gamboa, Elías Jiménez, Fernando Varela, Álvaro Marengo, Edwin Cedeño, Manuel Amaña, Ailyn Morera, Rosa Vargas, Valeria Perucci, Cindy Rojas, Melissa Rojas, Ana E. Escalante, Grettel Umaña, Daniel Solano, Greivin Chavarría, Luis D. Ureña, Leonardo Perucci, Gustavo Gutiérrez, Jorge Gutiérrez, Marco A. Anchia, Esteban Amaya, Javier Cerdas, José A. Acuña, Gerardo Madrigal y Mario Madrigal	
Fotografía	Gustavo Brenes	
Sonido	Nano Fernández	
Música	Carlos Escalante	
Maquillaje	Lorena Mora	
Vestuario	Yolanda Briceño	
Sinopsis	Se narra la historia del noviazgo fracasado entre José Blas y Secundilla Guillén.	
Ubicación del material	Canal 15	

Magdalena

Año	1999	
Formato	Video	
Duración	82 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Xavier Gutiérrez	
Producción	Producciones Escazú / Canal 13	
Producción ejecutiva	Óscar Aguilar Bulgarelli	
Guionista	Xavier Gutiérrez	
Obra literaria adaptada	Autor	Ricardo Fernández Guardia
	Obra	<i>Magdalena</i>
	Género	Teatro
	Año	1902
Actuaciones	Magda Quirós, Marco Martín, María Picado, Fernando Pérez, Glenda Peraza, Rodolfo Borbón, Aurelia Dobles, Orlando García, Ana Gabriela Soto, Fernando Obando, Esteban Bolaños, Alberto Rodríguez, Fermín Calvo y Armando Rodríguez	
Edición	Xavier Gutiérrez	
Fotografía	Carlos Araya	
Música	Esteban Bolaños, Walter Montero, Orlando García, grupo Kioro.	
Maquillaje	Evelyn Granados y Sonia Villalobos	
Vestuario	Rolando Trejos	
Sinopsis	En el contexto propio de la Oligarquía del Café costarricense, se cuentan las vicisitudes de una muchacha que posee un pensamiento feminista de vanguardia, el cual choca con los roles tradiciones de la mujer en la familia costarricense.	
Ubicación del material	Canal 15	

Con ojos de poeta

Año	1999
Formato	Video
Duración	17 min.
Género	Documental
Dirección	Xiomara Blanco
Producción	Programa de Producción de Materiales Audiovisuales, UNED
Guionista	Xiomara Blanco
Edición	Javier Alpizar y Alberto Blanco
Fotografía	Jorge Villalobos, Alberto Blanco, Alejandro Astorga
Música	Alberto Campos
Sinopsis	Se presenta la vida y obra de Julieta Dobles intercalando varias poesías leídas por ella misma.
Ubicación del material	UNED

Fabián Dobles y la generación del 40

Año	2000
Formato	Video
Duración	28 min.
Género	Documental
Dirección	Xiomara Blanco
Producción	Programa de Producción de Materiales Audiovisuales, UNED
Producción ejecutiva	Xiomara Blanco
Guionista	Xiomara Blanco
Edición	Alberto Blanco
Fotografía	Jorge Villalobos, Abraham Montoya y Alejandro Astorga
Música	Ricardo Foulkes
Sinopsis	A través de las declaraciones de Fabián Dobles y algunos críticos literarios, se comenta la producción literaria de este autor y su generación.
Ubicación del material	UNED

Al borde del abismo

Año	2000
Formato	Vídeo
Duración	40 min.
Género	Documental
Dirección	Andrés Heinderich B.
Producción	Canal 15
Producción ejecutiva	Amalia Chaverri y María Lourdes Cortés
Guionista	Andrés Heinderich y Tobías Ovaes
Actuaciones	Diego Andrés Soto, Michael Hoepker, Carlos Alvarado, Melvin Campos, José Luis Monestel, Leonardo Núñez
Edición	Andrés Heinderich
Fotografía	Manuel Vázquez
Sonido	Emiliano Arriaga
Maquillaje	Eduardo Leandro y Mariana Leandro
Vestuario	María Coronas y Carlos Villalobos
Sinopsis	Se hace un recorrido por la vida y obra del escritor y artista plástico Max Jiménez.
Ubicación del material	Canal 15 (Lunes de Cinemateca)

El grillo

Año	2001	
Formato	Video	
Duración	14 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Héctor Chavarría	
Producción	Independiente	
Producción ejecutiva	Andrea Barquero y Víctor Arcos	
Guionista	Ana Muñoz, Andrea Barquero, Víctor Arcos, Klaus Wanselsu, Gustavo R. Coles, Alonso Rojas, Héctor Chavarría	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"El grillo", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	Susana Villalobos y Gustavo R. Coles	
Edición	Víctor Arcos	
Fotografía	Víctor Arcos	
Sonido	Rigoberto Sevilla y Andrea Barquero	
Sinopsis	Un hombre atormentado por el recuerdo de la muerte de su mujer embarazada termina pegándole fuego a su rancho una noche que lo atormenta un grillo.	
Ubicación del material	Centro de Cine	

Una vida sin miedo

Año	2004
Formato	Video
Duración	32 min.
Género	Documental
Dirección	Ligia Córdoba Barquero
Producción	Canal 15
Producción ejecutiva	Ligia Córdoba Barquero
Guionista	Grettel Montero Varela, Ligia Córdoba Barquero, Rodrigo "Kike" Molina
Edición	Grettel Montero y Rodrigo "Kike" Molina
Fotografía	Geovanny Blanco Rey
Música	María Pretiz Beaumont
Sinopsis	Se hace un recorrido por la vida y obra de la escritora Carmen Naranjo.
Ubicación del material	Canal 15

Caribe

Año	2004	
Formato	Cine	
Duración	90 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Esteban Ramírez	
Producción	CINETEL	
Producción ejecutiva	Víctor Ramírez	
Guionista	Esteban Ramírez y Ana Istarú	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"El solitario", de <i>Amor, celos y muerte</i>
	Género	Cuento
	Año	1965
Actuaciones	Jorge Perrugoría, Cuca Escribano, Maya Zapata, Roberto McLean, Vinicio Rojas, Arnoldo Ramos, Leonardo Perucci y Gabriel Retes	
Edición	Pablo Ramírez	
Fotografía	Mario Cardona	
Sonido	Nano Fernández	
Música	Walter Flores	
Maquillaje	Carmen Salguera	
Vestuario	Francisco Alpizar	
Premios y reconocimientos	Mejor película, Premio especial del público, Huelva, España, 2004. Mejor director, Trieste, Italia, 2004. Mejor Actriz (Maya Zapata), Festival Internacional de Cartagena, España, 2005. Premio Áncora (Esteban Ramírez), Creación audiovisual, La Nación, 2003-2004. Mejor película, Competencia centroamericana, Festival Ícaro, Guatemala, 2005. Mejor música para cine (Walter Flores), Premios Acam, 2006	
Sinopsis	Un empresario agrícola de Limón se ve envuelto en un triángulo amoroso con dos hermanas en el contexto de lucha comunal contra una compañía petrolera que buscaba hacer exploraciones marinas.	
Ubicación del material	Biblioteca UCR, Centro de Cine, Canal 15	

El trofeo

Año	2004	
Formato	Video	
Duración	73 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Miguel Salguero	
Producción	Gilberth Castro	
Producción ejecutiva	Milagro Segura	
Guionista	Juan Ramón Gutiérrez y Miguel Salguero	
Obra literaria adaptada	Autor	Miguel Salguero
	Obra	<i>El trofeo y otros cuentos</i>
	Género	Cuento
	Año	1995
Actuaciones	Marco Tulio Jiménez, Olman Jiménez, Willy Benavides, Wendy Cruz, Gilberth Castro, Vera Acuña, Carlos Badilla	
Edición	Adrián Jurburg, Eugenio Sáenz, Mónica Guzmán y Jurgen Ureña	
Fotografía	Alexis Castro	
Sonido	Pedro Cubillo	
Música	Carlos Guzmán	
Maquillaje	Heidy Jiménez	
Sinopsis	Un niño de una remota zona rural tiene el anhelo de convertirse en un atleta. Con el tiempo, vence las dificultades y puede ir a San José a participar en la Carrera de la Paz, la cual logra ganar.	
Ubicación del material	Canal 15	

La montaña

Año	2008	
Formato	Animación digital	
Duración	4 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Carlos Ramírez y Marcos Steve Ruiz	
Producción	Universidad Veritas	
Producción ejecutiva	Carlos Ramírez y Marcos Steve Ruiz	
Guionista	Carlos Ramírez y Marcos Steve Ruiz	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"La montaña", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Edición	Isidro Fernández	
Sonido	Mario Fernández	
Música	Mario Fernández	
Sinopsis	En un mundo campesino caracterizado de forma agreste, dos hombres se pelean por el amor de una mujer.	
Ubicación del material	Universidad Veritas	

La bruja

Año	2009	
Formato	Cine	
Duración	7 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Andrés Campos	
Producción	Bisonte Producciones	
Producción ejecutiva	Laura Ávila y Carolina Fernández	
Guionista	Andrés Campos	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"La bruja", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	Tatiana Sobrado y Natalia Arias	
Edición	Andrés Campos	
Fotografía	Cristian Herrera	
Sonido	Marcelo Quesada, Gaby Rivas, Jorge Conde	
Maquillaje	Vicky González	
Sinopsis	Una joven va en busca de una bruja que le dé un agüizote para enamorar a un muchacho.	
Ubicación del material	Centro de Cine	

La isla de León

Año	2009
Formato	Video
Duración	76 min.
Género	Documental
Dirección	Rogelio Ortega
Producción	Ágave Producciones
Producción ejecutiva	Yuri Tacher
Edición	Rogelio Ortega
Fotografía	Tito Leyva
Sonido	Gabriel Coll
Música	Gerardo Amador
Sinopsis	José León Sánchez narra su vida ante las cámaras en locaciones donde ocurrieron los hechos, como la Isla de San Lucas. A ello, se le sumen algunas declaraciones de otras personalidades.
Ubicación del material	Colección privada

Paso en falso

Año	2010	
Formato	Video	
Duración	14 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Jürgen Ureña	
Producción	Producciones La Ventana	
Producción ejecutiva	Gustavo Sánchez	
Guionista	Jürgen Ureña	
Obra literaria adaptada	Autor	Tatiana Lobo
	Obra	<i>Calendario del azar</i>
	Género	Novela
	Año	2008
Actuaciones	Luis Piedra, Érick Centeno, César Maurel, Marianella Protti, Karlton Lacey, Katherine Bermúdez, Paz Aguilar, Gabriela Peña	
Edición	Andrés Heidenreich	
Fotografía	Gustavo Brenes	
Sonido	Gastón Sáenz	
Música	Eddie Mora	
Maquillaje	Thalaya	
Vestuario	Olga Madrigal	
Premios y reconocimientos	Ganador de la 18ava. Muestra de Cine y Video Costarricense	
Sinopsis	Una mujer transgénero recoge a un niño de la calle malherido, lo lleva a su casa y le ofrece ayuda para que se recupere, pero, al final, este termina pagándole mal su solidaridad.	
Ubicación del material	Canal 15 (Lunes de Cinemateca) Disponibile en internet: https://www.youtube.com/watch?v=NXqNiSREnIA	

Los inadaptados

Año	2011	
Formato	Video	
Duración	15 min.	
Género	Documental	
Dirección	Jürgen Ureña	
Producción	Producciones La Ventana	
Producción ejecutiva	Gustavo Sánchez	
Guionista	Jürgen Ureña	
Obra literaria adaptada	Autor	Tatiana Lobo
	Obra	<i>Calendario del azar</i>
	Género	Novela
	Año	2008
Actuaciones	Johanna Bagnarello, Natalia Porras, Jimena Franco, Rocío Carranza y Abelardo Vladich	
Edición	Érick Vargas	
Fotografía	Gustavo Brenes	
Sonido	Sergio Gutiérrez	
Música	Fidel Gamboa	
Vestuario	Estephanie Sabat y Johanna Bagnarello	
Premios y reconocimientos	Ganador a la Mejor Fotografía del 1er. Festival de Cine de San José, 2011.	
Sinopsis	Documental poco ortodoxo que cuenta una historia que gira alrededor de un grupo de personas transgénero y el devenir de su vida.	
Ubicación del material	Canal 15 (Lunes de Cinemateca) Disponible en internet: https://www.youtube.com/watch?v=wNu9KaGUlc8	

Yolanda O.

Año	2012
Formato	Video
Duración	24 min.
Género	Documental
Dirección	Ronald Díaz V.
Producción	Producciones La otra noticia
Producción ejecutiva	Ronald Díaz V.
Edición	Sebastián Pérez Q. y Ronald Díaz V.
Fotografía	Ronald Díaz, Gabriel Chaves y Gonzalo Montero
Sonido	Ariel Chaves
Música	Guadalupe Urbina y Dionisio Cabal
Sinopsis	A propósito de la develación de una placa en la tumba de la escritora Yolanda Oreamuno, varias personalidades hacen una valoración de la importancia de su obra y su legado literario.
Ubicación del material	Colección privada

Así no se juega

Año	2012
Formato	Video
Duración	21 min.
Género	Documental
Dirección	Armando Rodríguez Ballesteros y Marco Chía
Producción	Armando Rodríguez Ballesteros y Marco Chía
Guionista	Armando Rodríguez Ballesteros y Marco Chía
Edición	José "Chisco" Arce y Maicero Producciones
Fotografía	Marco Chía
Sonido	Gabriela Rivas
Música	Amarillo, Cian y Magenta
Sinopsis	Se presenta el mundo poético de Osvaldo Sauma por medio de lecturas de sus propios poemas, declaraciones de él y sus discípulos y locaciones propias de su entorno.
Ubicación del material	Colección privada

Carmuco

Año	2013	
Formato	Video	
Duración	10 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Patricia Velásquez	
Producción	Tiempo Líquido, S.R.L.	
Producción ejecutiva	Nicole Maynard, Patricia Velásquez y Sylvia Ketelhohn	
Guionista	Fernando Contreras Castro y Gabriela Calderón Trejos	
Obra literaria adaptada	Autor	Fernando Contreras Castro
	Obra	<i>Única mirando al mar</i>
	Género	Novela
	Año	1993
Actuaciones	Armando Herrera, Luis Alberto Arguedas y Rita González	
Edición	Patricia Velásquez	
Fotografía	Gustavo Brenes	
Sonido	Francisco "Chino" González	
Música	Óscar Herrera y Marianella Cordero	
Sinopsis	Un indigente que vive en un botadero de basura encuentra una sotana y debido a ello se quiere convertir en cura.	
Ubicación del material	Canal 15 (Lunes de Cinemateca)	

Unos cuentos de angustias y paisajes

Año	2015	
Formato	Video	
Duración	25 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Jorge Morales y José Morales	
Producción	Sibú Producciones	
Guionista	Jorge Morales y José Morales	
Obra literaria adaptada	Autor	Carlos Salazar Herrera
	Obra	"La sequía" y "El matoneado", de <i>Cuentos de angustias y paisajes</i>
	Género	Cuento
	Año	1947
Actuaciones	Melissa Ríos, Mauricio Morales, Giezi Portilla y Manuel Campos	
Edición	Douglas Mora Aguilera	
Dirección de Arte	Ximena Miranda	
Sonido y música	Matías Muñoz.	
Sinopsis	Se trata de dos cortos separados reunidos en una sola producción. El primero narra por medio de imágenes muy puras, casi carentes de diálogo, el abandono que hace una indígena de su marido, incapaz de expresar sentimientos. La segunda, con similares características formales, narra cómo, de forma equivocada, un hombre mata a su hermano.	
Ubicación del material	Colección privada	

Abrázame como antes

Año	2016	
Formato	Cine	
Duración	63 min.	
Género	Drama	
Dirección	Jürgen Ureña	
Producción	Producciones La Ventana, Mina Films	
Producción ejecutiva	Jürgen Ureña y Gustavo Sanchez	
Guionista	Jürgen Ureña	
Obra literaria adaptada	Autor	Tatiana Lobo
	Obra	<i>Calendario del azar</i>
	Género	Novela
	Año	2008
Actuaciones	Jimena Franco, Natalia Porras, Camilo Regueyra, José Moreira (Thalaya), Gabriela Prado, Ólger González	
Dirección artística	Olga Madrigal	
Edición	Ariadna Ribas y Alexandra Latishev	
Fotografía	Gustavo Brenes	
Sonido	Alexandra Latishev	
Premios y reconocimientos	Ganador de la categoría Mejor película centroamericana y costarricense del Festival Internacional de Cine de Costa Rica (2016)	
Sinopsis	Una mujer transgénero recoge a un muchacho que ha sufrido un accidente, lo lleva a su casa y le ofrece ayuda para que se recupere. Poco a poco, empieza a manifestar sentimientos maternos hacia él.	
Ubicación del material	Colección privada	

Las aventuras de tío Conejo

Año	2017	
Formato	Animación digital	
Duración	52 min.	
Género	Ficción	
Dirección	Ruth Angulo	
Producción	Centro Costarricense de Producción Cinematográfica y Casa Garabato	
Producción ejecutiva	Osvaldo Sequeira	
Guionista	Ruth Angulo	
Obra literaria adaptada	Autor	Carmen Lyra
	Obra	<i>Los cuentos de mi tía Panchita</i>
	Género	Cuento
	Año	1920
Dirección artística	Raúl Angulo	
Locución	The Kitchen	
Música	Leo Rojas	
Sinopsis	Tío Conejo vive diversas aventuras en compañía de sus amigos.	
Ubicación del material	Centro de Cine	