

LITERATURA Y CINE: PROCESOS DE REESCRITURA Y TRANSFORMACIONES DISCURSIVAS EN LA PELÍCULA *CARIBE*

Bernardo Bolaños Esquivel*

Guillermo González Campos**

Recepción: 1 de diciembre de 2006 • Aprobación: 13 de abril de 2007

RESUMEN

Este artículo analiza, desde el punto de vista de la historia del cine costarricense, la obra *Caribe* de Esteban Ramírez y la relación de reescritura que se establece entre esta película y el cuento *El Solitario* de Carlos Salazar Herrera. El trabajo muestra cómo, a través de una serie de adiciones y transformaciones, el conflicto amoroso narrado se enmarca dentro de un proceso político y social conflictivo, con el fin de generar una nueva visión de la realidad costarricense.

Palabras clave: Cine, Literatura, Costa Rica, Discurso oficial, Identidad, *Caribe*.

ABSTRACT

This article analyses, from the point of view of the history of Costa Rican cinema, the movie *Caribe* by Esteban Ramírez and the relationship of the rewrite which is established between the movie and the story *El Solitario* by Carlos Salazar Herrera. The work shows how, through a series of additions and transformations, the love conflict which is being told is framed within a conflicting political and social process with the objective of generating a new point of view of the Costa Rican reality.

Key Words: Cinema, Literature, Costa Rica, Official discourse, Identity, *Caribe*.

* Profesor en la Sede del Atlántico de la Universidad de Costa Rica. [bolesqui@hotmail.com]

** Profesor en la Sede del Atlántico de la Universidad de Costa Rica. [guillermo.gonzalezcampos@cariari.ucr.ac.cr]

Introducción

Las reflexiones sobre cine y literatura, incesantes a lo largo de la historia del sétimo 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 cinematográfico, un entramado de elementos diversos como lenguaje, imagen, música, etc. Como lo ha sugerido De Grandis (2000), en dicha empresa no basta con examinar cómo la narración, en tanto que elemento compartido, es abordada por ambas expresiones artísticas. La literatura y el cine son sistemas semióticos distintos y, por lo tanto, no homologables. 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.

Este trabajo propone el abordaje de *Caribe* (2004), uno de los más recientes largometrajes costarricenses, y del texto literario que lo generó, *El Solitario* (1965) de Carlos Salazar Herrera, con el fin de exponer el peso que en el conjunto fílmico poseen la discursividad social y simbólica presente en el cuento. Dicha indagación es atrayente sobre todo porque la película en cuestión no solo tuvo una aceptación notable por parte del público costarricense, sino que, además, fue galardonada con diversos premios internacionales e incluida en la lista de películas que competirían por la postulación al Óscar en la categoría de Mejor Película Extranjera.

***Caribe* en el contexto cinematográfico costarricense**

Caribe, en el contexto historiográfico del cine costarricense, se enmarca dentro de un reciente conjunto de películas preocupado por el contenido social, lo cual contraviene hasta cierto punto el imaginario tico que se había creado en las producciones cinematográficas anteriores, pero continúa la reflexión identitaria que ha vertebrado el cine no solo en Costa Rica, sino en toda Latinoamérica. Los estudiosos del cine costarricense¹ concuerdan en que la película del Walter Bolandi *El retorno* (1930, restaurada y reestrenada en 1995) inaugura tanto la producción fílmica costarricense como la temática predominante en las sucesivas películas, es decir, la exploración de lo costarricense a través de su lenguaje, sus

1. Al respecto, destacan sin lugar a dudas los trabajos de María Lourdes Cortés (2000, 2002a, 2006).

costumbres y, sobre todo, su apego a lo territorial.

A partir de esta primera película, el cine costarricense ha caminado despacio y con grandes periodos de ausencia y no ha logrado crear una industria que le dé soporte y continuidad a la producción nacional. Además, el Estado nunca ha tenido una política de fomento al cine nacional, como la que ha existido en otros países de América Latina como Brasil, Argentina, México y Cuba. Por eso, los escasos proyectos que logran concretarse poseen recursos muy limitados y en ellas ha imperado el rescate de los “valores tradicionales costarricenses”.

En obras recientes, como *La Segua* (1984) de Antonio Iglesias, basada en el texto de Alberto Cañas, *La Negrita* (1985) de Richard ñiguez y *Los secretos de Isolina* (1986) de Miguel Salguero, se pretende un rescate de las tradiciones y las costumbres costarricenses en consonancia con el discurso identitario forjado desde finales del siglo XIX, lo cual es hasta cierto punto reprochable, pues estas producciones no logran superar los estereotipos de la nacionalidad forjados y mantenidos por el discurso oficial. Al respecto, es necesario tener en cuenta que, como lo manifiesta Carlos Sandoval (2003, pág. 5), el discurso hegemónico sobre la identidad costarricense ha operado por medio de un sistema axiológico que valora positivamente una serie de condiciones sociales en menoscabo de otras:

Versiones hegemónicas de la nacionalidad en Costa Rica, por ejemplo, han enfatizado la existencia de una población predominantemente blanca, implícitamente masculina, de clase media, localizada en las regiones centrales del país. En otras palabras, la pertenencia nacional no solo incluye el reconocimiento de ciertas identidades, sino que suprime a otros internos, por ejemplo, grupos indígenas, negros, campesinos, quienes no pertenecen a la

ciudad, sitio de modernidad y nacionalidad por excelencia.

Hay un grupo de producciones que se separan del esquema anterior y se caracterizan más bien por tratar directamente la situación política de América Latina y, en particular, la de Centroamérica. Dentro de ellas destaca *Patria libre o morir* (1979), la cual versa sobre la revolución sandinista en Nicaragua y fue producida por la empresa Istmo Film. Sobre el mismo tema también se produjo *Insurrección* (1980). Más recientemente se estrenó *Marasmo* (2003), una reflexión sobre la guerra y la guerrilla en Colombia y su consecuente problema endémico de violencia.

Por último, ha surgido un cine contextualizado en la Costa Rica actual, el cual se caracteriza por una diversidad temática, pero siempre con contenido social. Son películas ancladas ya no en el imaginario idílico de la “suiza centroamericana”, sino en un país lleno de problemas sociales. Así, *Eulalia* (1987) de Oscar Castillo, que trata el tema de la migración del campo hacia la ciudad; *Asesinato en el Meneo* (2001), que versa sobre la corrupción política; *Password* (2002), que denuncia el tráfico sexual de menores y presenta a Costa Rica como un “paraíso sexual”, y *Mujeres apasionadas* (2003), que reflexiona sobre el problema del género.

Es precisamente dentro de este último grupo de películas donde corresponde ubicar a *Caribe*, la cual se contextualiza en las luchas contra la exploración petrolera en el Caribe costarricense. Esta producción es la *opera prima* de Esteban Ramírez, quien anteriormente había rodado los documentales titulados *Plano cerrados de Cuba* (1997) y *Rehabilitación concluida* (1998), así como el cortometraje de ficción *Once rosas* (2000), que ganó la X

Muestra de Cine y Video Costarricense (Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, 2002).

Ficha técnica

- **Productora:** Cinetel, S. A.
- **Producción y dirección:** Esteban Ramírez.
- **Guión:** Ana Istarú y Esteban Ramírez, basados en el cuento *El Solitario* de Carlos Salazar Herrera.
- **Productor ejecutivo:** Víctor Ramírez.
- **Productores asociados:** Rodolfo Montes de Oca, Gabriel Retes, Lourdes Elizarrarás.
- **Fotografía:** Mario Cardona.
- **Edición:** Pablo Ramírez.
- **Música:** Wálter Flores.
- **Sonido:** Nano Fernández.
- **Asistentes de dirección:** Lourdes Elizarrarás y Carolina Giorgio.
- **Actuaciones estelares:** Jorge Perrugoría (Vicente), Cuca Escribano (Abigaíl), Maya Zapata (Irene), Roberto McLean (Jackson) y Vinicio Rojas (Ezequiel).

El intertexto salazariano: intimismo y naturaleza

Caribe está basada en el cuento de Carlos Salazar Herrera titulado *El Solitario*, es decir, dicha narración le sirve de intertexto y constituye el soporte a partir del cual se va a dar la generación del texto fílmico. Se impone por tanto una lectura cruzada que vislumbre los mecanismos de reelaboración a los que ha sido sometido el texto matriz y los propósitos concretos que dicha reconstrucción busca promover en el conjunto de expresiones socio-culturales a las que pertenece.

Ante todo, no puede dejar de mencionarse que este cuento, y la producción

salazariana en general, es contestataria ante el discurso nacional oligárquico forjado desde finales del siglo XIX al calor de las polémicas en torno al “ser nacional” y que supuso el afianzamiento ideológico de la oligarquía cafetalera representada sobre todo por la élite conocida con el sugerente nombre de “El Olimpo”². Dicho discurso remite a una visión idílica y campesina de Costa Rica. En ella, el simbolismo telúrico y la relación armónica entre el hombre y la naturaleza emerge como parte integral de la vida cotidiana del costarricense hasta conformar un imaginario paradisiaco que Ovares y otros (1993) han acertado en llamar la “Arcadia Tropical”.

La obra literaria de Salazar Herrera reacciona ante dicho discurso y presenta un conjunto de cuentos en que el ambiente arcádico en que se desenvuelven los personajes discrepa notoriamente con el desesperante mundo psíquico de los personajes. En las narraciones de Salazar Herrera, el miedo, los celos, la muerte y la venganza surgen en una atmósfera natural llena de vida. Por eso, el problema central que se juega en dichos cuentos es de corte existencialista.

Retomando el título de la colección de cuentos más conocida de este escritor, el “paisaje” es el que engendra la “angustia” ante la incongruencia de un sufrimiento que no es del todo comprendido por los personajes. En palabras de Ovares y otros (1993, pág. 217), “*hay, pues, un contraste entre paisaje y hombre y una percepción del primero tanto como puro marco indiferente al acontecer trágico del otro*”.

2. Sobre el discurso nacional oligárquico véanse en particular Ovares y otros (1993), Giglioli (1996), Quesada (1998) y Jiménez (2005).

Por eso, bien podría decirse que Salazar Herrera con su literatura no solo destruye el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense, sino que también acaba con el discurso del cual surge este, es decir, el discurso bucólico greco-latino. En otras palabras, Salazar Herrera hizo a través de sus cuentos un alegato parangonable al trabajo pictórico que realizó Nicolás Poussin con su obra *Et in Arcadio ego*.

En el cuento al que en particular se refiere la película, el mar y la playa prácticamente adquieren vida y se convierten en un personaje más. Contradictoriamente, son síntoma de angustia y preocupación para el narrador:

Ahora, el mar prolongaba un pacífico rumor de vaciante, como de voces que murmuran un secreto. –¡Vicente!... ¡Abigaíl!... –grité cuando estuve a cierta distancia.

Solo los farallones respondieron devolviéndome las últimas sílabas de mi voz. (Salazar Herrera, 1989, pág. 14).

Nótese como el mar y los farallones ejercen una posición activa en el interior del relato, ya que provocan la inquietud del narrador ante el silencio y la incertidumbre. Dicha constante se mantendrá a lo largo de la primera parte del relato, en la cual impera la descripción majestuosa del espacio y la zozobra existencial:

A cortos intervalos pasaban lerdas nubes apretadas y entonces el paraje quedaba sumergido en una atmósfera sombría, que lo tornaba más y más melancólico. (Salazar Herrera, 1989, pág. 15).

El ambiente no implica entonces una existencia tranquila; al contrario, evoca una apacible angustia que ya había sido anunciada desde el inicio mismo del cuento. En dicho espacio se van a dar las acciones principales de la narración del enigmático José Jackson: la llegada

de Irene, la subsiguiente infidelidad de Vicente, el enfrentamiento por celos entre las hermanas y la misteriosa muerte de este. La línea argumental del cuento, entonces, corresponde al típico triángulo amoroso, pero la resolución del conflicto sentimental es imprevista, ya que la desaparición de Vicente, el origen de la discordia, no se encuentra dentro lo esperable.

El cuento *El Solitario*, por lo tanto, corresponde, entre otros asuntos, a un dilema interior cuyo origen radica en el enfrentamiento que se da entre las pasiones desbocadas de los personajes y el mundo paradisiaco en que estas se desarrollan.

Intimismo y sociabilidad en la recomposición cinematográfica de Caribe

La película *Caribe* reestructura el discurso presente en el cuento *El Solitario* y adiciona una serie de discursos alternantes con el fin de crear un imaginario de lo costarricense más acorde con la realidad nacional. Esta producción filmica, al igual que la literatura de Salazar Herrera, reacciona ante el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense, el cual había sido el eje cardinal que tradicionalmente ha vertebrado el cine costarricense. Dicha reacción va en contra, sobre todo, de la imagen excluyente que prácticamente reduce a Costa Rica al Valle Central. Al respecto, ténganse en cuenta las siguientes palabras de Álvaro Quesada (1998, pág. 41):

...la imagen de la realidad nacional elaborada por la literatura del Olimpo se reduce al Valle Central –hábitat de la oligarquía cafetalera– y excluye los espacios propios de las culturas indígenas, las culturas afrocaribeñas de las bananeras del Atlántico o las regiones ganaderas y mineras del norte del

país. Esa exclusión facilitaba la identificación oligarca con la cultura europea y fortalecía el estereotipo de un país de raza blanca, de homogeneidad racial y cultural.

Así, en *Caribe*, sobresale la ubicación espacial de la historia: el Caribe sur costarricense. Dicha región ha sido tradicionalmente excluida y marginada de los procesos de configuración de la identidad nacional y abandonada por las políticas estatales. Esto es incluso recalorado dentro de la misma película. Por ejemplo, en un determinado momento Jackson le dice a Vicente una expresión lapidaria al respecto: “*Es que a Limón nadie le importa*”. Al ubicarse la película en esta región en particular, se opera un proceso vindicativo de la cultura afrocaribeña. Además, en esta misma zona, se encuentra otro de los grupos separados del mundo “oficial”. Nos referimos a las comunidades indígenas, las cuales aparecen por primera vez de manera explícita en un largometraje costarricense.

Dicha situación se ve magnificada por el hecho de que en la película se utilizaron actores no profesionales que viven en la comunidad y estuvieron involucrados en la confrontación surgida a raíz de la instalación de la petrolera. Esto es un recurso característico del neorrelismo italiano que se puede observar en películas como *Paisà* (1946) de Rossellini, la cual narra el desgarrador avance de las tropas aliadas en Italia utilizando actores “naturales” o apenas conocidos con el fin de conseguir un “efecto de realidad”. En otras palabras, la ficción generada parece un documental³.

3. Al respecto véase la obra de Román Gubert (1974, págs. 38-39).

De este modo, el dueño del comisariato, Manuel León, ampliamente conocido en la comunidad de Puerto Viejo, aparece atendiendo a Jackson en su negocio como normalmente suele hacerlo. Además, en la playa de Manzanillo, el restaurante y bar de “Maxi” sirve de locación para la escena en la que Vicente llega agobiado a tomarse un trago y es atendido por el propio “Maxi”, cuya participación se ve resaltada por su característico acento caribeño. Vale recalcar que las locaciones no fueron alteradas de ninguna manera y se presentan tal y como son en realidad⁴.

Sin embargo, la película también se vale de montajes que no cabrían ubicar en una película neorrealista y tienden a generar más bien un efectismo. Tal es el caso de las escenas del Carnaval de Limón, las cuales no fueron tomas del festejo original, sino que son una puesta en escena hecha *ad hoc*.

Por otra parte, debe tenerse presente que no todos los actores sociales y las organizaciones que participaron en la lucha tienen una representación en la película. En la película aparecen, por ejemplo, el sector pesquero, representado en la figura del pescador interpretado por Melvin Méndez; el sector turístico, encarnado por la actriz Sara Astica, quien interpreta al personaje Mrs. Monserrat, dueña de un hotel en la zona, y las organizaciones ecologistas, cuyo símbolo más patente es la figura de Ezequiel, interpretada por Vinicio Rojas. Además, están

4. Es digno de resaltar que, tras su estreno, *Caribe* fue llevada a la comunidad de playa Clocles. Esta comunidad no tiene una sala de cine y la película tuvo que exhibirse en la plaza de deportes. Aún así la identificación de las personas de la comunidad fue muy grande al ver a personas y localidades de su medio ambiente llevadas al cine.

presentes las organizaciones comunales e indígenas de la zona⁵.

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.

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 vallecentralena, no logra subvertir 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.

No es de extrañar entonces que, para algunos sectores, sobre todo desde la perspectiva de las ciencias sociales, el filme parece “liviano”. Sin embargo, debe tenerse presente que *Caribe* es el largometraje costarricense que, junto con *Password*, se acerca más a los problemas de la realidad social costarricense. En ese sentido, esta producción es también cine

político, no tan claro y radical como algunos quisiéramos, pero lo es.

Así, el conflicto amoroso, que en Salazar Herrera es huérfano de un ambiente histórico y social, se ve enmarcado por un proceso de dimensiones sociohistóricas en la película. El dualismo antinómico que se da entre la vida del hombre y el medio ambiente se ve así aumentado por un eje que representa el dilema del hombre sumergido en su medio social.

Lo que sí está en consonancia con el texto literario es el interés de convertir el paisaje en un personaje más del relato. De este modo, en las locaciones de Manzanillo, Punta Uva y Puerto Viejo, por medio de una fotografía exquisita⁶, las playas, los bananales y hasta las arañas cobran vida como en los cuentos de Salazar Herrera. Este último caso es sumamente significativo. La araña aparece reiteradamente en momentos claves de la película, como el inicio o el momento del clímax; su imagen se constituye en símbolo dentro del relato fílmico. No está de más recordar que la araña en su tela remite al acto eterno de tejer el velo de las ilusiones; por esta causa, simboliza los hechos continuos a través de los cuales el hombre se transforma a lo largo de su existencia. En otras palabras, la araña nos recuerda cómo los seres humanos hilamos y tejemos nuestro propio destino.

La intromisión de lo erótico y la subversión contra lo patriarcal

Quizá el aspecto más sobresaliente de la película y el que ha generado mayor

5. Debe tenerse en cuenta que la película, aunque toma partido por el movimiento que se oponía al establecimiento de la empresa petrolera en Limón, le otorga voz a los actores que estaban a favor del su establecimiento.

6. La fotografía de la película estuvo a cargo de uno de los fotógrafos más consistentes del país, Mario Cardona, quien, entre otros trabajos, realizó esta misma labor en *Once rosas*.

polémica es la perturbadora y sugerente introducción de escenas cargadas de erotismo, las cuales buscan subvertir la lógica patriarcal de dominación y promover una nueva visión de lo femenino. Asimismo, estas manifiestan una complacencia para un público que necesita de este tipo de “alicientes” para ir al cine. Es decir, la película comprensiblemente también responde a un criterio comercial.

Por otra parte, esta pretensión es sumamente innovadora y renovadora en el contexto cinematográfico costarricense, el cual se ha caracterizado por poseer un recato mal entendido. Téngase presente al respecto que la película *Elvira* (1955) produjo una crítica social importante por atreverse a presentar ante la sociedad josefina de la época el primer beso del cine costarricense⁷. Además, otros filmes no habían logrado explorar el tema con éxito. Así, en el 2001, Óscar Castillo, en *Asesinato en el Meneo*, desliza escenas de carácter erótico, como el semidesnudo protagonizado por Marilyn Gamboa, las cuales, no obstante, remiten a un tono más cómico que erótico.

En *Caribe*, lo erótico se vuelve fundamental en la narración, lo cual marca una diferencia significativa en relación con los otros largometrajes producidos en el país. Tal aspecto, como dijimos antes, se corresponde con un proceso de reivindicación de lo femenino y remite, desde luego, a la obra de la escritora costarricense Ana Istarú, quien fue, junto con Esteban Ramírez, coguionista de la película. Debe tenerse presente que Istarú replanteó el tema del amor sexual en Costa Rica con su obra *La estación de fiebre* (1983) por medio de la inserción

de la voz femenina y la poetización de los cuerpos de la mujer y el hombre, entre otros aspectos.

En consonancia con lo anterior, la película muestra por primera vez en el cine costarricense prácticas sexuales que involucran a la mujer como un ente activo de la relación. Por ejemplo, se ven escenas en las que se practica la masturbación femenina y relaciones sexuales en las que la mujer lleva la iniciativa, las cuales, por otra parte, aunque son nuevas en el cine costarricense, tienen una larga tradición en otros contextos cinematográficos. También hay presencia de prácticas sexuales tabuizadas, como el cunnilingus. Todo ello genera una apertura con respecto a la temática sexual.

Además, la obra subvierte los valores patriarcales. En efecto, en la película opera un proceso que busca superar la dicotomía que el patriarcado ha impuesto a la figura femenina. Abigail podría verse como la imagen de la mujer que se resiste a ser reducida al papel de madre y esposa. De hecho, su infertilidad y su edad indicarían que desde la óptica patriarcal “caducaría” en las funciones de “dadora de hijos” y “objeto de disfrute del hombre”. Irene, en este caso, parece venir a suplantar a la hermana en las funciones que esta no logra cumplir.

La lucha de Abigail, por lo tanto, no es movida solo por lo celos y la necesidad de recuperar a su marido, sino que sugiere una lucha por reafirmarse a sí misma como una mujer en la que la incapacidad de dar hijos no sea un estigma y que, a pesar de su edad, se mantenga atractiva para el hombre. Es decir, es una lucha por generar una imagen de la mujer libre de los esquemas patriarcales.

Dicha superación entra en conflicto con el mundo machista que representa

7. Al respecto, véase Cortés (2002b, pág. 66-67).

el personaje de Vicente, el cual posee una concepción utilitaria de la mujer y se muestra “débil” a la hora de poner en orden sus sentimientos. Vicente posee un dilema ético ante el problema de la petrolera, pero ante la infidelidad con su cuñada no manifiesta ningún sentimiento encontrado, lo cual es un trazo significativo que el filme toma del cuento de Salazar Herrera. Sin embargo, a diferencia de lo planteado en *El Solitario*, Vicente se muestra como un empresario involucrado activamente en la política local. Dicha imagen corresponde a cabalidad con los esquemas mentales tradicionales, que asignan al hombre las actividades productivas, públicas y extrahogareñas.

Además, la película ha operado un cambio radical en el personaje de Vicente, pues este ha pasado de ser un campesino pobre dedicado a la extracción de madera a ser un hombre adinerado que tiene una posición social sumamente acomodada, la cual refiere a un “american life” que, sin lugar a dudas, contrasta con el ambiente de pobreza que caracteriza el Caribe sur de Costa Rica.

En este personaje se crea una oposición entre el mundo privado y el mundo público, a pesar de que ambos son conflictivos. Las mujeres que están involucradas con él, por otro lado, solo se desenvuelven en la esfera de lo privado, confirmando los roles patriarcales que socialmente se les impusieron. Abigaíl e Irene nunca se muestran en la esfera pública. Así, por ejemplo, no participan activamente en la lucha contra la petrolera. Todos estos cambios pretenden profundizar el conflicto de los paradigmas de género presentes en la película y que están absolutamente ausentes en el cuento. Se genera así un nuevo eje articulador de *Caribe*: un cuestionamiento de

los modelos sociales que se han impuesto tanto a las mujeres como a los hombres.

Conclusiones

El cine y la literatura constituyen una búsqueda expresiva de estrategias que sean parte de una labor de enfrentamiento con los discursos institucionales. En el caso particular de *Caribe*, se opera un proceso de reescritura de un cuento que se enmarcaba dentro de una literatura que pretendía subvertir el discurso arcádico sobre la nacionalidad costarricense, mediante el rompimiento de la armonía entre el medio natural y el hombre aquejado por sus pasiones y angustias.

El objetivo de dicha reelaboración es el afianzamiento de un producto artístico acorde con los tensos procesos discursivos que se viven en Costa Rica contemporánea. Para tal efecto, la obra incorpora dos ejes temáticos diferentes de la narración original: la preocupación colectiva por la defensa del ambiente y el tratamiento abierto de lo erótico. Con ello, se intenta ofrecer una visión de la realidad costarricense más plausible y acorde con las luchas sociales actuales.

Por todo lo anterior, *Caribe* constituye una ruptura con la escasa producción cinematográfica que se ha hecho en Costa Rica; pues, aunque se encuentra enmarcada en una temática que ya se vislumbraba desde los inicios de cine tico, reacciona ante el discurso hegemónico tradicional que había guiado a muchas de las producciones fílmicas del país e intenta subvertir la interpretación oficial sobre la identidad costarricense. Aunque se debe destacar, por otro lado, que no logra disentir con las pautas y requerimientos comerciales y propagandísticos que en los últimos años han promovido una imagen ecológica y exótica del país.

Bibliografía

- Cajiao, María Virginia. 2002. *Las concesiones petroleras en el Caribe costarricense: Un ejemplo de participación ciudadana*. San José: Litografía IPECA.
- Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. 2002. *Muestra de la muestra: Diez años de cine y video costarricense*. San José: Centro Costarricense de Producción Cinematográfica.
- Cortés, María Lourdes. 2000. «¿Existe el cine costarricense?». En *Luces, cámara, acción: Textos de cine y televisión*. San José: EUCR.
- Cortés, María Lourdes. 2002a. “Centroamérica: Imágenes y mujeres”. *InterCAmbio. Cuadernos de Centroamérica y el Caribe*, 1(1), págs. 63-81.
- Cortés, María Lourdes. 2002a. *El espejo imposible: Un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Farben.
- Cortés, María Lourdes. 2006. “El nuevo siglo arranca en las pantallas”. *Escena*, núm. 58, págs. 11-20.
- De Grandis, Rita. 2000. “Relaciones entre cine y literatura: perspectivas y alcances”. *Anclajes*, 4(4), págs. 11-21.
- Giglioli, Giovanna. 1996. “¿Mito o idiosincrasia? Un análisis crítico de la literatura sobre el carácter nacional”. En *Identidades y producciones culturales en América Latina*. San José: EUCR.
- Gubern, Román. 1974. *Historia del cine*. Volumen II. Barcelona: Editorial Lumen.
- Jiménez, Alexander. 2005. *El imposible país de los filósofos: el discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. Segunda edición. San José: EUCR.
- Ovares, Flora y otros. 1993. *La casa paterna*. San José: EUCR.
- Quesada Soto, Álvaro. 1998. *Uno y los otros*. San José: EUCR.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. 1995. *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben.
- Salazar Herrera, Carlos. 1989. *De amor, celos y muerte: tres cuentos*. Segunda edición. San José: El Bongo.
- Sandoval García, Carlos. 2003. *Otros amenazantes*. San José: EUCR.