

LITERATURA Y CINE: EL CASO COSTARRICENSE¹

Gabriel Baltodano Román

Resumen. Como ocurrió en otros países, las obras fundamentales de la literatura nacional han sido adaptadas a medios audiovisuales; esta ponencia atiende el comentario de algunos casos significativos. El análisis refiere la manera en que los realizadores interpretan y actualizan los motivos y recursos de las versiones impresas.

Desde la invención del cinematógrafo (1895) hasta nuestros días han transcurrido más de once décadas; sin embargo, en el caso costarricense, el centenario no se alcanza aún. Las primeras *vistas* sobre nuestro país datan de 1907, y fueron registradas por camarógrafos extranjeros; no fue sino seis años después que Amando Céspedes Marín y Manuel Gómez Miralles se convirtieron en los primeros nacionales que capturan imágenes autóctonas².

La espera por una película argumental consumió casi veinte años adicionales; *El retorno* (A. F. Bertoni, 1930) supone un hito; constituye además, el primer acercamiento entre el medio literario costarricense y el incipiente cine nacional: en aquella ocasión, Gonzalo Chacón Trejos, un destacado escritor, se desempeñó como guionista. A partir de entonces, como ocurrió antes en otras latitudes, la literatura empezó a desfilar poco a poco ante la cámara. Con el propósito de ilustrar esta idea, habría que señalar que entre las adaptaciones cinematográficas de obras costarricenses se encuentran:

¹ Ponencia presentada en el *XVI Congreso internacional de literatura centroamericana* (Cilca), Sede regional Chorotega UNA, coorganizado por UNA-Universidad de Purdue, abril 2008.

² Gabriel González, “En busca del cine costarricense”, *Escena*, 31 (1993) 57-58.

Título de la adaptación	año	dirección	guión a partir del texto literario
1. <i>Elvira</i>	1955	Alfonso Patiño Gómez	<i>Elvira</i> (novela, 1940), de Moisés Vincenzi
2. <i>¿Quiere usted quedarse a comer?</i>	1977	Alonso Venegas / Óscar Castillo	adaptación del cuento homónimo de Magón
3. <i>Marcos Ramírez</i> (serie)	1979	Santiago Herrera	adaptación de la novela de Carlos Luis Fallas
4. <i>Un grito</i>	1982	Germán Vargas y Sonia Rodríguez	“Un grito”, <i>Cuentos de angustias y paisajes</i> (cuento, 1947), de Carlos Salazar Herrera
5. <i>Un matoneado</i>	1982	Alonso Venegas	“Un matoneado”, <i>Cuentos de angustias y paisajes</i> (cuento, 1947), de Carlos Salazar Herrera
6. <i>La bocaracá</i>	1983	Minor Alfaro	“La bocaracá”, <i>Cuentos de angustias y paisajes</i> (cuento, 1947), de Carlos Salazar Herrera
7. <i>Esquéltan</i>	1983	Alonso Venegas	“Esquéltan”, <i>Más abajo de la piel</i> (cuento, 1972), de Abel Pacheco
8. <i>El hombre de la pierna cruzada</i>	1983	Víctor Vega	a partir de un cuento de Fabián Dobles
9. <i>El monumento</i>	1983	Miguel Zúñiga	adaptación del cuento homónimo de Carmen Naranjo
10. <i>Moreira</i>	1983	Alonso Venegas	basado en el cuento homónimo de Luis Dobles Segreda
11. <i>La Segua</i>	1984	Antonio Yglesias	<i>La segua</i> (teatro, 1971), de Alberto Cañas
12. <i>Tatamundo</i>	1984	Juan Bautista Castro	<i>Historias de Tata Mundo</i> (cuento, 1955), de Fabián Dobles
13. <i>La noche de los amadores</i>	1984	Minor Alfaro	<i>La noche de los amadores</i> (cuento, 1981) de Marcos Retana
14. <i>Juan Varela</i>	1985	Minor Alfaro	<i>Vida y dolores de Juan Varela</i> (novela, 1939), de Adolfo Herrera García
15. <i>Cuyeos y majafierros</i>	1985	Minor Alfaro	basado en un cuento de Joaquín García Monge
16. <i>El beso</i>	1985	Minor Alfaro	“El beso”, <i>Cuentos de angustias y paisajes</i> (cuento, 1947), de Carlos Salazar Herrera
17. <i>Lo espléndido que fue siempre don Onanías Tenorio</i>	1985	Minor Alfaro	basado en un cuento de José Marín Cañas
18. <i>Dos asesinatos sin conexión entre sí</i>	1985	Minor Alfaro	basado en un cuento de Alberto Cañas
19. <i>Uvieta</i>	1985	Alfredo González / Rodrigo Durán	adaptación libre del cuento homónimo de Carmen Lyra
20. <i>La calera</i>	1998	Percy Angress	“La calera”, <i>Cuentos de angustias y paisajes</i> (cuento, 1947), de Carlos Salazar Herrera
21. <i>Rehabilitación concluida</i>	1998	Esteban Ramírez	“Rehabilitación concluida”, <i>Rechazo de la rosa</i> (cuento, 1984), de Myriam Bustos
22. <i>El Moto</i>	1998	Alonso Venegas	<i>El Moto</i> (novela, 1900), de Joaquín García Monge
23. <i>Magdalena</i>	1999	Xavier Gutiérrez	<i>Magdalena</i> (teatro, 1902), de Ricardo Fernández Guardia
24. <i>Caribe</i>	2004	Esteban Ramírez	adaptación libre de un cuento de Carlos Salazar Herrera titulado “El solitario”
25. <i>Cubaces tiernos en abril</i>	s.a.	Alonso Venegas	adaptación del relato homónimo de José Figures Ferrer

Como resulta evidente, a lo largo de este periodo se desarrolló una tradición de contribuciones: con frecuencia, la literatura ofrece material de partida, deviene fuente inagotable de historias, motivos, estilos y personajes; otras veces, los novelistas, dramaturgos y poetas asisten al cineasta como en la factura de libretos³. En ambos casos, prevalece un aspecto: impera lo narrativo.

Si bien el análisis de estas dos líneas temáticas no agota el repertorio de las relaciones literatura-cine, permite alcanzar una comprensión precisa acerca de cómo estas manifestaciones estéticas han contribuido a la escritura de la experiencia social costarricense. Esto es, revisar la idea de nación formulada por los escritores, su recepción e interpretación entre creadores audiovisuales, y la posterior reescritura.

Toda reelaboración cinematográfica supone una metamorfosis del material narrativo: mediante el empleo de los códigos audiovisuales se completan ciertas *áreas de indeterminación* implícitas en el lenguaje literario; así, lo que primero fue abstracto deviene en objeto concreto y específico. La expresión audiovisual no es un medio que comunica una determinada identidad, sino un agente que la interviene. En estos términos, resulta necesario establecer cuáles han sido las variantes que el cine y el vídeo han sobrepuesto a la literatura nacional, cómo han interpretado los directores la imagen de nación que proponen ciertas obras literarias costarricenses.

Este breve trabajo propone delimitar algunas de las áreas de estudio acerca de lo que puede enseñar la confrontación de la literatura con el cine sobre la identidad, el arte y la cultura costarricenses. Esto es importante por cuanto permite comprender la dinámica del proceso de auto-concepción plasmado en el discurso estético. Asimismo, atiende un campo de estudio poco explorado: la reflexión sistemática en torno al audiovisual costarricense, una forma expresiva emergente, y su vínculo con la literatura nacional. Para tales efectos, la ponencia se avoca a comentar las adaptaciones de clásicos de nuestras letras.

Primer caso: *El Moto* (1998)

Joaquín García Monge (1881-1959) dedicó su juventud a la producción literaria; cuando apenas se acercaba a los veinte años de edad, publicó dos novelas cortas de gran importancia: *Hijas del campo* y *El Moto*. Esta última relata los avatares del infortunado José Blas y de su amada. La pareja de novios desea contraer nupcias; sin embargo, la familia de Secundila Guillén rechaza el matrimonio en razón de la pobreza del pretendiente. Al final, los intereses económicos y el ansia de prestigio social se imponen, y Cundila acaba casada con Sebastián, un anciano del pueblo. Los acontecimientos se desarrollan en Desamparados, una comunidad de tradiciones y valores rurales.

Este texto integra de manera armónica el cuadro de costumbres y lo novelesco, pues si bien plasma los usos del campesino y la sociedad gamonal, también describe la trayectoria de un héroe problemático⁴. Antes que un antaño idílico, el relato propone un mundo pleno de contradicciones e injusticias; en significativa medida, el vaivén entre la descripción y lo

³ Resulta atractivo un listado somero de las figuras literarias costarricenses que incursionan en el cine: desde Julián Marchena y Joaquín Vargas Coto, pilares de las letras modernas, hasta Samuel Rovinski, Yasmín Ross, Ana Istarú y Rodrigo Soto, autores contemporáneos.

⁴ Flora Ovaes y otros, *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993) 75-76.

narrativo advierte sobre los propósitos de la obra literaria⁵. García Monge rescata imágenes de los poblados, de sus caserones y habitantes, al mismo tiempo que sitúa en estos los conflictos de una sociedad desgarrada por las divisiones de clase y los estigmas; la actitud del protagonista, un joven, revela desagrado contra el orden establecido y proclama su crisis⁶. Con todo, la novela encierra estima por la realidad nacional⁷.

A partir de este singular texto, Alonso Venegas⁸ y Rodrigo Durán⁹ prepararon una versión televisiva. Tal y como lo explica el guionista, ambos tenían el propósito de mantenerse fieles al espíritu y contenido de la obra literaria; sin embargo, como es habitual, el reemplazo del narrador por acciones dramáticas generó modificaciones significativas, tales como el ordenamiento cronológico de los eventos y la estructura por jerarquías. Al lado de la trama central, por ejemplo, tienen lugar historias paralelas o simultáneas, en las que se funden personajes y merced a las cuales el relato adquiere intensidad¹⁰.

El principal logro del filme se refiere a su función. A través de éste, el Sistema Nacional de Radio y Televisión pretendía facilitar la lectura de la obra entre los estudiantes de secundaria; los tres capítulos se transmiten con regularidad en el canal estatal. Esta política permitió que los productores tuviesen los recursos necesarios para lograr la adecuada ambientación; tanto los vestuarios como parajes e interpretaciones han sido preparados con el objetivo de ilustrar las usanzas de época¹¹. Frente a la virtud pedagógica de la serie, vale oponer un par de deficiencias: primera, el trato de la figura del campesino deviene caricatura; segunda, la dificultad para erradicar detalles literarios, que carecen de significado en el discurso audiovisual.

Segundo caso: *Tatamundo* (1984)

Fabián Dobles (1918-1997) forma parte de la denominada Generación del cuarenta, un grupo de intelectuales y escritores que conciben la literatura como un espacio idóneo para la crítica de los excesos burgueses, la denuncia social y el despliegue de tesis políticas. Dobles atestigua con Joaquín Gutiérrez, Carlos Luis Fallas y Adolfo Herrera García los embates de un periodo convulso en la historia de Costa Rica, a saber, la crisis económica de 1930, los movimientos antiimperialistas y populares, la unidad de los trabajadores y el nacimiento del Partido Comunista. Estos sucesos delimitan sus sensibilidades y están en los orígenes de sus poéticas¹².

⁵ Álvaro Quesada, *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910). Enfoque histórico social* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986) 42.

⁶ Álvaro Quesada, “*El Moto: desyerba y siembra*”, *Escena*, 41-42 (1999) 75. De acuerdo con el estudio, la novela invierte la valoración positiva que asignaba el Olimpo a la ley del padre y la tradición de los ancestros. De esta manera, sugiere una imagen distinta de la armonía de los cuadros costumbristas.

⁷ Fernando Herrera, *Intruso en casa propia: Joaquín García Monge. Su biografía* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2007): 45-46.

⁸ Actor de origen chileno, que tras su llegada al país en 1974, se dedica a la docencia y la producción audiovisual.

⁹ Productor audiovisual costarricense y guionista; ha trabajado en la Oficina de Audiovisuales de la Universidad Estatal a Distancia y como docente en la Universidad Nacional.

¹⁰ Rodrigo Durán, “Acerca de la versión televisiva de *El Moto*, de Joaquín García Monge”, *Escena*, 41-42 (1999) 81. Además, en este mismo número, se publicó el guión.

¹¹ María Lourdes Cortés, *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica* (San José: Farben, 2002) 308-309.

¹² Jorge Valdeperas, *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1991) 44-48.

En 1955, Dobles publicó una colección de relatos titulada *Historias de Tata Mundo*; probablemente, ésta constituya su más valioso legado como cuentista, pues recoge con acierto y simpatía las anécdotas del campesinado costarricense. El rescate de las vivencias del pueblo no riñe con la etiqueta de cronista del mundo agrario; no obstante, vuelve problemático el catálogo¹³. En esta obra se incluyen narraciones cercanas al habla coloquial; la importancia concedida a la palabra de los personajes queda demostrada por el peso que tienen los diálogos en el ordenamiento y progresión de los acontecimientos.

Para la adaptación, Juan Bautista Castro¹⁴ empleó un modelo compositivo basado en dos niveles: por una parte, se desarrolla la trama marco; y por otra, la trama enmarcada. La primera es sumamente sencilla y remite al cuento “Mamita Maura”; en ésta, advertidos acerca de la voluntad de muerte de la mujer, los miembros de la familia viajan en carreta hacia su casa. A la hora del almuerzo se detienen a la orilla del camino; el abuelo –encarnado por el propio Dobles– aprovecha la ocasión para contar la historia de Encarnación Badilla. Inicia entonces la segunda trama, tomada del cuento “El detalle”: Badilla se dedica al contrabando de licor, las autoridades lo persiguen sin éxito hasta que, un día de tantos, lo prenden y encarcelan. La prueba en su contra yace en una garrafa de guaro; mediante astucia y palabrerías consigue que sus custodios beban hasta la última gota de evidencia; al final, no pueden sino devolverle su libertad.

El filme merece especial atención pues, a diferencia de otras producciones, antepone el valor narrativo de las imágenes a la palabra del narrador. Si bien la voz en *off* del abuelo introduce los acontecimientos, pronto los medios visuales la sustituyen. Asimismo, las intervenciones de los personajes ocupan un lugar preponderante, las discusiones y réplicas están impregnadas de giros idiomáticos y términos propios del español de Costa Rica. El conjunto (lengua, paisaje, seres e intriga) obedece a una lógica cercana al folclor; la mirada humorística de los agentes del Estado, el carácter de leyenda y el acento en la astucia como mecanismo de supervivencia hacen de esta película un caso notable.

Tercer caso: *La calera* (1998)

Percy Angress y Livia Linden¹⁵ recrearon uno de los relatos más conocidos de Carlos Salazar Herrera. Tanto el vídeo como el texto literario refieren la historia de Eliseo, propietario de una calera, y Lina, su mujer; dedicados a las tareas impuestas por la finca y el hogar, la monotonía agobia a la pareja. La posibilidad de un cambio se abre con la propuesta de Rosales, y tras la negativa de Eliseo, con la presencia de la Cholita, una morena joven que introduce contrastes en el ambiente. Eliseo siente fascinación, primero por ella, y después, por lo que representa; al final, decide vender sus tierras a Rosales; con el dinero que obtenga, comprará una carbonera en Higuito; así –esto se sugiere–, Lina tendrá un efecto análogo al de la sobrina del hacendado.

Cuentos de angustias y paisajes (1947) trata temáticas asociadas con la soledad, el desamor, la conflictividad psicológica y el influjo de la naturaleza sobre el ánimo; estos elementos de contenido figuran en “La calera”¹⁶. Además, esta colección de narraciones se

¹³ Carlos Cortés, *La invención de Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 2003) 141.

¹⁴ Creador audiovisual costarricense formado como parte de la segunda generación del Centro de Cine.

¹⁵ Esposos de origen norteamericano radicados en Costa Rica desde inicios de la década del noventa; él se dedicaba a la producción de efectos especiales y ella se desempeña como guionista.

¹⁶ Margarita Rojas y Flora Ovarés, *100 años de literatura costarricense* (San José: Farben, 1995) 123-125.

caracteriza por el empleo de recursos similares a los del arte plástico; se debe recordar que Salazar Herrera cultivó el dibujo y la pintura; sin duda alguna, su retrato del mundo costarricense se vio afectado por este hecho. Camacho ha señalado con detalle tres puntos de encuentro entre la obra del escritor nacional y lo pictórico, estos son: la mirada impresionista, el empleo de dualidades o claroscuros y el énfasis en el paisaje¹⁷.

La impresión de la realidad se construye a partir de descripciones de carácter poético, es decir, no se delimitan los rasgos, tan sólo se sugieren. Asimismo, se otorga gran valor a lo sensorial; en particular, a lo visual. Quizá por esto, y como manera idónea de expresar los tópicos arriba señalados, el uso de opuestos resulta notable. Así, la Cholita “tiene el color moreno; sus ojos son negros y el pelo negrísimo”, en tanto que Lina es “blanca, muy blanca, con los ojos verdes y el pelo castaño claro”¹⁸. Este manejo es común a otros cuentos y guarda semejanzas con la estética de las xilografías que ilustran el tomo. El tercer principio remite a la idea de que el paisaje protagoniza algunas tramas, puesto que repite o recrudence el acontecer de los personajes.

En la adaptación cinematográfica, Angress “pinta con luz el cuento de Salazar Herrera”¹⁹, pues otorga materialidad a los contrapuntos. La intensidad de lo blanco se obtuvo mediante correcciones técnicas del vídeo y maestría en la iluminación; en ocasiones, utilizó sombras para intensificar las discordancias entre la Cholita y Lina. Asimismo, la distancia entre secuencias se enuncia por medio de quemados en blanco. Todos estos recursos permiten al cineasta traducir los motivos del cuento. Por otra parte, el montaje recuerda el fraccionamiento del relato y la voz sobre las imágenes, aún cuando duplica lo expuesto, cohesiona las secuencias; en el fondo, el cortometraje ha sido elaborado a partir de una poética de la fidelidad

La factura de este filme ilustra al espectador acerca del modo en que los escritos de Salazar Herrera guardan dentro de sí una fecunda carga visual, una carga particularmente susceptible de ser trasladada a la pantalla. No por casualidad, este autor es el más adaptado de entre los costarricenses; al igual que ocurre con *La calera*, *Un grito* (Germán Vargas y Sonia Mayela Rodríguez, 1982), *Un matoneado* (Alonso Venegas, 1982) y *El beso* (Minor Alfaro, 1985) parten de sus cuentos. En *La bocaracá* (Minor Alfaro, 1983), un plano general nos muestra la inmensidad de la selva; poco a poco, un acercamiento dirige la mirada hacia un pequeño rincón de la montaña; allí viven Jenaro y Tana; la flama endeble de una vela recuerda la fragilidad de estos seres; allí la muerte los ronda e inquieta. Sin duda, las narraciones de Salazar Herrera provocan imágenes, imágenes en las que los productores reconocen, además, una identidad; a la vez que la refuerzan.

¹⁷ Jorge Andrés Camacho, *El estilo en los cuentos de Salazar Herrera* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1987) 15-22.

¹⁸ Carlos Salazar Herrera, *Cuentos de angustias y paisajes* (San José: El bongo, 1990) 22.

¹⁹ María Lourdes Cortés, “Nuevo cine y vídeo costarricense. Un estallido de imágenes propias”, *Escena*, 43-44 (1999) 35.

Cuarto caso: *Caribe* (2004)

Caribe constituye el primer largometraje dirigido por Esteban Ramírez²⁰. Para el desarrollo del guión, el joven realizador tomó como punto de partida un relato de Salazar Herrera titulado “El solitario”. Este cuento trata acerca de la complejidad de los vínculos afectivos; en suma, la historia nos muestra a un hombre atrapado por un triángulo amoroso. Si bien este texto no ocupa un lugar central en la obra del escritor costarricense, participa de algunos de sus temas y motivos más recordados: pesa, por ejemplo, el influjo de las pasiones en la conciencia de los caracteres, y existe un nexo absoluto entre crisis humana y paisaje. Además, abundan las oposiciones binarias.

El largometraje recoge todos estos recursos a la vez que amplía la acción dramática mediante un argumento secundario. A la par del lío sentimental²¹, presenta una disyuntiva ética respecto a la posibilidad de que una compañía petrolera se instale en el litoral del Atlántico sur costarricense. Vicente Vallejo, el protagonista, estudió biología y milita en las luchas ecologistas, sabe bien cuánta destrucción traerá la empresa estadounidense, pero se encuentra en la ruina y le ofrecen dinero a cambio de su silencio. Esta circunstancia lo sumerge en la incertidumbre moral. Como trasfondo, el pueblo se divide; algunos recuerdan la urgencia de nuevos puestos de trabajo, en tanto que los demás auguran severos daños al ambiente.

Como consecuencia, el conflicto interior adquiere mayor complejidad que en la variante literaria. El personaje sufre los vértigos del erotismo, es cierto, pero también experimenta las tensiones sociales de su época. En este sentido, la película integra drama y denuncia; incluso, documenta la historia reciente de la provincia de Limón²². El director logra con esto preservar las meditaciones del texto de origen, tanto más amplias o atemporales, e impone una preocupación inmediata. El delicado balance entre los motivos de la pasión y las actitudes ideológicas se convierte en uno de los principales logros de esta clase de adaptaciones; la tesis de Salazar Herrera persiste, pero actualizada, contaminada por el desasosiego contemporáneo.

Incluso, se logra impregnar a las imágenes con la plasticidad y el significado dados por el escritor. Los paisajes de Puerto Viejo, Punta Cocles, Bribri y Playa Manzanillo develan una naturaleza vacilante como los sentimientos; tanto la calma como la tempestad señalan la

²⁰ Nació en San José, Costa Rica, en 1973. Formado en el campo de la comunicación colectiva, ha producido y dirigido documentales, publicidad y cortometrajes como *Once rosas* (2001). Es notable su interés por la materia literaria, pues tanto *Caribe* como *Rehabilitación concluida* proceden de relatos escritos.

²¹ Al inicio del filme, el protagonista y su esposa Abigail viven solos; poco después, reciben la inesperada visita de Irene, la hermana menor de Abigail, quien tras la muerte de su madre queda desamparada. La juventud de Irene cautiva y seduce a Vallejo; conforme esto se vuelve evidente, la tensión entre hermanas crece. Esta trama guarda es la que guarda semejanzas con la fábula del relato de “El solitario”; en todo caso, predomina el acercamiento libre al texto de Salazar Herrera.

²² Los proyectos de exploración de la petrolera Harken han suscitado graves polémicas acerca de la conveniencia de determinados modelos de desarrollo económico. La importancia del valor documental y actualidad de filme han sido subrayados por Gabriel González-Vega, “*Caribe*, la película”. *Semanario Universidad*, Suplemento Forja, octubre 2004: 3; Ernesto Calvo, “La otra Costa Rica”. *La Nación*, 6 noviembre 2004: 14; y Mario Giacomelli, “Visión y talento”. *La República*, 11 noviembre 2004.

predominancia de las dualidades y paradojas entre los pobladores y en sus adentros²³. El Caribe es tierra de diversidad racial y socioeconómica; Por tanto, se lo representa como metáfora de dilema y enfrentamiento, pero también de síntesis y esperanza. Ante la sosa regularidad del Valle, Ramírez asume el sendero demarcado por Salazar Herrera, aquel que conduce siempre hacia los enigmáticos márgenes.

Última noticia

Del comentario de las adaptaciones, se desprende que las historias que cuenta una sociedad muestran sus aspiraciones, dificultades y motivos; delimitan su identidad. Durante más de un siglo, los escritores han participado de la construcción simbólica de la nación; con la llegada del cinematógrafo, otro influyente espacio reflexivo emerge. A partir del razonamiento de que la literatura y el cine constituyen experiencias narrativas, se ha estudiado el aporte de estos últimos.

Si se examina la tabla que figura al inicio de la ponencia, se advierte que el grueso de esta clase de producción audiovisual se realiza durante la década del ochenta, periodo convulso de la historia patria, pues recoge el tránsito entre el estado social de derecho y el inicio de las reformas neoliberales. Probablemente, la llegada de los procesos de globalización halla vuelto indispensable crear imágenes sobre lo autóctono. Si a esto se suman las revoluciones tecnológica y de acceso originadas por las cintas de vídeo, se puede entender mejor el auge. Nuestro medio audiovisual ha sabido sortear la ausencia de recursos y personal; inquieto y orgulloso, encuentra sus guionistas entre los escritores.

²³ Ver William Venegas, “Vorágine de deseos”. *La Nación*, 5 noviembre 2004: 16; y Alberto Cañas, “Chisporroteos”. *La República*, 6 y 7 noviembre 2004: 15. En este último comentario se afirma que, a pesar de la frecuencia con que el filme muestra paisajes, se logra evitar el “síndrome turístico” –elaborar la imagen de un país idílico- y se alcanza un nivel alegórico.