

Imaginar un cine

Panorama sobre el estado del cine costarricense

David Loynaz

Entre los parajes pintorescos y costumbristas de una sabana guanacasteca, Isolina cautiva a los hombres con un misterioso amuleto. Algo tiene el cine de ese amuleto.

LOS SECRETOS DE ISOLINA, DIR. MIGUEL SALGUERO

Un monje anacrónico sueña una noche con un ángel. Dedicar sus días a la espera de su regreso. Una mañana, al despertar, tiene una flor en sus manos. Ahí él sabe que sostiene la señal de su retorno. No obstante, nosotros como público no podemos más que especular si esa flor es verdaderamente un signo impuesto por el ángel, o no.

¿DÓNDE TE ESCONDISTE?, DIR. DIEGO MOLINA

El panorama actual de un cine como el costarricense obliga, como sucede con muchas otras cinematografías periféricas, a esbozar un sentido general de una serie de instancias particulares, múltiples, a veces opuestas y disidentes. Teselas de un mosaico benjaminiano que, dependiendo del orden, superación, supeditación y desaparición de sus piezas, podrían generar distintas imágenes.

Tiene algo de sospechoso —aunque se piense que es justamente la afirmación de lo contrario— constatar que existe algo como el cine costarricense, a no ser que nuestro único criterio de evaluación sea *toda obra cinematográfica producida por costarricenses*. No obstante, sería difícil establecer cuáles son los motivos de este conjunto, y si merecen ser un conjunto más allá de su nacionalidad. Ya que si nos basamos en su derecho de nacimiento, *ius natalis*, parece que el cine costarricense es un término jurídico, geográfico, patriótico, pero no artístico. ¿O existe algo, dentro del ámbito de la obra misma, que nos permita llamarla *costarricense*? Si hubiera algo, eso nos permitiría denominar a una obra, realizada incluso por un no costarricense, como una obra de *estilo costarricense*.

Mi acercamiento con la industria del cine oscila entre una lejanía evidente y una cercanía disimulada. Entonces, a partir de mi inhabilidad de hablarles desde un lugar de *expertise* omnipotente, puedo comentar, por más engorroso que resulte, desde mi experiencia; manteniendo presente una cierta ceguera que se puede producir al no respirar el mismo estrecho habitáculo de aquello que a veces llaman «el gremio» de la cinematografía nacional. No obstante, voy a traspasar esta descarga de responsabilidad y suspender el carácter dubitativo de esta redacción.

Primera ola: el Estado y el documental crítico

Entonces, supongamos que existe algo como el cine costarricense. ¿Qué sería? La primera película dirigida en territorio nacional, *El retorno*, del realizador italiano A. F. Bertoni, retrata la

historia de un joven que vive en el campo. Por motivos educativos debe trasladarse a la ciudad un tiempo, abandonando a su amada. En el trayecto descubre la corrupción y el vicio de la vida citadina y decide volver. *Retornar*. Afirmando una cierta positividad valorativa sobre la vida campestre por encima de la urbana: un recurso literario muy común en la época. Un siglo después estaríamos contando que navegarían ese paradigma literario, con sus propios matices (*Maikol Yordan de viaje perdido*, dir. Miguel Gómez). El estereotipo del hombre del campo, o del campesinado, el conservadurismo y la idealización acartonada de la vida no citadina, heredera del imaginario republicano de la generación del Olimpo, vendría a ser un motivo imagológico para las artes de este país tanto en el siglo xx como en el xxi. Algunos males tienen vocación de eternidad.

En todo caso, antes de la década de los setenta existió un periodo glacial en el movimiento de nuestra cinematografía. Aun así, el hambre por el repliegue en la pantalla ya recorría nuestras calles. Miguel Salguero u Óscar Castillo son dos ángeles de esta pura potencialidad: los primeros alquimistas de la imagen-movimiento, a la cual no le comparece aún el tiempo, la experiencia misma de la duración, en derivas deleuzianas. Sus historias estaban enmarcadas por un costumbrismo¹ rural y paisajista explícito, muy influenciado, nuevamente, por la literatura de la época.

Es a partir de la creación en 1973 del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, en pleno Estado benefactor, que se empieza a producir serialmente una imagen cinematográfica. Esta época la denominaré la *primera ola* del cine costarricense —si podemos poner entre paréntesis toda pomposidad que el término «ola» puede llegar a exudar—. Marcada por el trabajo de Antonio Iglesias, Carlos Ferrer, Víctor Vega, entre otros —sobre todo *otros*, y no *otras*: una tendencia que se revertirá con el interesante auge del cine realizado por mujeres durante el siglo xxi—.

La producción de este período fue conducida por documentales de corte crítico y social sobre la realidad costarricense del momento. Su ímpetu cuestionador llegó a alcanzar los mismos tentáculos del Estado que les alimentaba. Documentales como *Agonía en la montaña*, *Los presos* o *Costa Rica: Banana Republic* tenían un estilo directo, pedagógico y confrontativo. Incluso les llevó a sufrir censura por su tono contestatario. Esta producción continuó hasta los años ochenta. Enfrentado por intereses políticos, el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica tuvo que modular su contenido a esferas más informativas, en sacrificio de su compromiso crítico y social.

Segunda ola: el retorno del costumbrismo

Entonces, tenemos hasta ahora dos grandes viacrucis de este trayecto doloroso y sacrificial de la realización cinematográfica: un estado cuasi desértico caracterizado por producciones espon-

táneas de obras de carácter mayoritariamente costumbrista, y un segundo estado de la materia donde su naturaleza es transfigurada a partir de un mayor dinamismo —incremento en la producción— y un giro temático y formal —cine documental, de corte crítico y social— que se enfrenta a esta primera configuración.

En una especie de movimiento dialéctico surge a inicios de los dos mil, después de una letárgica década de los noventa, lo que voy a intitular una *segunda ola*: una especie de aleación de los dos primeros estados. Tendrá el carácter estético costumbrista del primero, pero enclavado simultáneamente en un realismo social. En esta estructura ficticia habitan películas como *Gestación y Caribe*, de Esteban Ramírez, o *Dos aguas*, de Patricia Velásquez. Hilda Hidalgo podría ser nombrada en esta artificiosa categoría, mas no conozco su caso a fondo como para arriesgarme solo por una cuestión de paralelismo temporal.

En todo caso, el ímpetu crítico de la primera ola había sido hipostasiado por el fantasma del costumbrismo, que aunque se soñó superado había realizado un retorno freudiano —aunque sería necesario preguntarse si puede retornar aquello que nunca se va— a la escena cinematográfica. Este retornador realismo costumbrista —inaugurado en nuestra cinematografía por una película, irónicamente, llamada *El retorno*— acompañaría a la cinematografía latinoamericana en la primera década del siglo XXI.

¹ El término «costumbrismo» se toma aquí del *Diccionario español de términos literarios internacionales*. Cabe mencionar que este concepto tiene un largo recorrido histórico y está íntimamente vinculado a la historia de la literatura española. No obstante, en Hispanoamérica se da un costumbrismo que puede ser entendido como la idealización de una época o periodo con la finalidad de producir una determinada subjetividad nacional. En cine, el costumbrismo sería una especie de realismo caracterizado por el retrato de costumbres asociadas usualmente a lo tradicional o cotidiano, registradas y concebidas por un artista, y universalizadas dentro del imaginario republicano a partir de una serie de procesos institucionales. No obstante, más allá de sus pretensiones identitarias, el costumbrismo sería un síntoma más de la impronta realista en el arte nacional. El artista costumbrista «aspiraba a definir el espíritu de la nación, a universalizar o generalizar inductivamente aquellos datos particulares —las costumbres— que copiaba de la realidad exterior (Romero Tobar, 1994, pp. 415-416). El autor, atento a su presente, observaba con minucia el mundo que le circundaba desde su personal punto de vista, su ideología, sus intereses y sus circunstancias» (Romero Tobar, 1994, como se cita en Thion Soriano-Mollá, 2015).

Tercera y cuarta ola: el cine de festival

A mediados de los 2010 una serie de cineastas van a dotar a la producción de un motivo más intimista, personal y estilizado. La mayoría, como es usual, educados en el extranjero. Sus obras empiezan a obtener el reconocimiento de la crítica internacional. Entre estos se puede hacer mención de Paz Fábrega, Alexandra Latishev, Ariel Escalante, Neto Villalobos, Sofía Quirós, etcétera. El realismo tradicional de la segunda ola se ve desplazado por un cine de tinte autoral de carácter festivalero. La primera obra de Paz Fábrega, *Agua fría de mar*, atraviesa el umbral del reconocimiento internacional con el Tiger Award del Festival de Róterdam; Sofía Quirós fue la primera directora tica en el Festival de Cannes —participando en la Quincena de

Realizadores 2019— con su obra *Ceniza negra*; y *El sonido de las cosas*, dirigida por Ariel Escalante y producida por Mariana Murillo, recibe un premio en Moscú. Entre otros casos más. Este auge en el dinamismo de la producción cinematográfica también está relacionado con la creación del fondo estatal El Fauno.

De finales de los 2010 en adelante se puede dilucidar una *cuarta ola*, la cual no está dividida categóricamente de la tercera: es más un entrelazamiento y continuidad de la misma. Categorizada por la irrupción de propuestas más arriesgadas que vendrían a dinamizar formalmente el compendio cinematográfico y serían el asentamiento de exploraciones visuales, rítmicas y dramáticas iniciadas la década anterior. Entre lxs cineastas más reconocidxs se hace mención de Antonella Sudasassi, Valentina Maurel (*Tengo sueños eléctricos*) o Kim Torres (*Solo la luna comprenderá*). Las últimas dos tuvieron la oportunidad de estrenar en Cannes y Locarno en contextos distintos, y la antepenúltima ha cosechado premios en Europa y Norteamérica por su evocador trabajo *Memorias de un cuerpo que arde*.

Las temáticas de lxs cineastas de esta tercera y cuarta ola —entremezclada durante los últimos años— pueden ser interpeladas en las sesiones anuales del Festival Internacional de Cine de Costa Rica. La curaduría del festival habita el epicentro de la identidad, lo íntimo, lo femenino y la representación de minorías. No obstante, se puede hacer la excepción del documental político-histórico con largometrajes como *El codo del diablo*, de Ernesto Jara, o *Lo que olvidamos*, de Zenén Vargas, los cuales representan dos de los trabajos más puntuales del género, en términos de forma y contenido, del tiempo reciente. En esta cuarta ola también participan cineastas que se consolidaron en la tercera, como Ernesto Villalobos (con *Amor es el monstruo*), Alexandra Latishev (con *Delirio*) o Álvaro Torres (*No solo es hermoso el pájaro*).

En conjunto se perfila un cine costarricense «de festival», con rasgos comunes: minimalismo narrativo, ritmos lentos, atención a personajes en situaciones de opresión o carencia, intimismo y una cuidada factura visual. «Historias pequeñas» de corte humanista que, sin dejar de ser válidas —en su mayoría—, se acomodan al gusto global a partir de una búsqueda del reconocimiento de la crítica internacional. Parece que estamos en un país —aunque es realmente un fenómeno global— donde tanto el público (¡sí, el público!) como las distribuidoras nacionales castigan comercialmente este tipo de objetivos formales. Por lo cual, estos proyectos adquieren poca visibilidad en el territorio nacional y una precaria cosecha comercial. Una excepción de esto sería el trabajo *Memorias de un cuerpo que arde*, el cual ha logrado tanto cosechar un éxito en la crítica internacional como un movimiento relativo en salas comerciales. A pesar de esta y alguna otra excepción, la separación entre cine comercial y cine para festivales es absolutamente marcada, y ambas parecen ser, en la mayoría de los casos, mutuamente excluyentes.

El festival: navaja de doble filo

El mismo CRFIC —muchas veces la única ventana de proyección de estos trabajos para el público nacional— parece ser ignorado por la mayor parte de la población del territorio nacional. Un problema que no solo apunta al vallecentrismo —que el festival intenta aminorar con la proyección en territorios periféricos—, la curaduría del festival, el escaso presupuesto de su promoción —a pesar de las circunstancias—, el desinterés general por el decaído séptimo arte, el hermetismo de esta industria, una deficiente o inadecuada formación cinematográfica en el público, o simplemente el fracaso de lxs realizadores de poder generar un cine que sea tanto apelativo para el espectador general como exitoso en el recorrido festivalero; aunque muchas veces no se logra ninguno de los dos. *Auch*. Esa es la experiencia, la que habla.

Pero ¿por qué es importante el festival, entonces? Es la primera ventana de proyección para muchos de lxs realizadores de este país. Nos permite acercarnos a las dinámicas de un festival internacional, entender cómo defender un trabajo frente al público, interactuar con una serie de receptores y poder realizar una inmersión en el panorama de la producción cinematográfica, más allá del estreno en salas comerciales. Al final, por unas semanas, nos permite formar una especie de *communitas* entre público y realizadores en torno a un solo objeto: la representación cinematográfica de nuestra región. Representación que es activa: que nos define, nos cuestiona, nos provoca, nos confunde o, simplemente, nos aburre. Que tampoco cae mal aburrirse de vez en cuando; ensayar ese perdido arte.

De igual forma, nos invita no solo a espectar pasivamente —en tanto ninguna expectación, a lo Rancière, es pasiva— sino a escribir nuestros afectos frente a la pantalla, a pensar, enojarnos o apasionarnos colectivamente sobre una imagen capturada, y creada, en un territorio compartido. En un contexto donde lo videográfico puede ser accedido desde cualquier parte, en soledad o compañía, en la sala o en el váter, el cine se va a diferenciar a partir de su noción colectiva. El cine será colectivo, o no será. No solo su producción debe serlo, sino su misma proyección. El sumergirse en los efectos eróticos de la oscuridad en la sala de proyección, como describe Casetti, es la única forma de acceder realmente a la merma, a las aguas, de la experiencia cinematográfica; o a lo que queda de ella, en su plena evaporación.

No obstante, los festivales pueden ser una navaja de doble filo. Su línea editorial es evidentemente marcada, a pesar del trabajo que ha hecho la dirección artística del CRFIC del 2024 para atrás, el cual ha permitido una mayor apertura representacional y ubicado a jurados y curadores, estudiosos de la imagen, con una sensibilidad crítica frente al objeto cinematográfico. Es común que habiten una lógica gremial: un fenómeno donde todo aquel realizador de películas será también curador de películas y jurado de películas —juez y parte—. Esto produce una cúpula hermética. Una especie de laberinto de espejos de feria. No podemos saber si vamos por el camino correcto si solo vemos reflejos cristalizados, amistades y enemigos, clientelismos, dis-

cursos que nos agradan y otros que no, películas que nos parecen muy largas o a las que «les hace falta tijera», a la hora de programar nuestra agenda cinematográfica.

Fuera de toda impertinencia que pueda venir involucrada en una demanda de este tipo, por una persona de este tipo, *de mi tipo*, se aboga por alentar a nuestros curadores a poder ir más allá de estas líneas preferenciales y producir una línea curatorial no basada en el interés por la elaboración de la producción de un discurso particular, o una imagen particular del cine, para hacer frente a las obras en sí: por cómo se nos aparecen, por la verdad que desocultan —en su relampagueo—, los problemas que plantean, su capacidad de intertextualidad, los riesgos que toman en la elaboración de un lenguaje, su fresca temática —uno de los parámetros más marginalizados— o su capacidad de producir un juego con la imagen, con el espectador, que va más allá de las convenciones del medio: su condición experimental.

Ahora, las curadurías en un ámbito general, y sobre todo las premiaciones, en el pequeño circuito festivalero del país, suelen priorizar películas de un tono social, identitario o intimista, con un marcado realismo formal y, las más de las veces, costumbristas. Una película, la mayor parte del tiempo, vence por su discurso y no por su forma y contenido. Una especie de academicismo inscrito en las prácticas de estas organizaciones. Otro mal con vocación de eternidad.

Un cine que elabore por la verdad

Entonces, el cine se instrumentaliza como un medio para la elaboración de un discurso y una imagen prefabricada, falsa —en tanto incompleta y subyugada a intereses directivos—, de nuestra identidad cinematográfica. No lo estamos tratando éticamente, según el lema kantiano: no lo estamos tratando como un fin en sí mismo. Más allá de todo parnasianismo, en estas palabras: el cine debe ser también tratado por aquello que desoculta, que nos devela, por la verdad de sí y fuera de sí; una verdad que siempre, y gracias a su dimensión colectiva, le excede y desaparece en el mismo instante que nos fulmina.

La verdad puede afectar a este objeto al punto de modificar su forma a fotogramas impredecibles —por eso la necesidad de una apertura del festival a una experimentación formal—, como también aquello que nos narra, que nos expresa sobre el mundo, que, si no se instrumentaliza en aras de una homogenización, será también contradictorio, molesto, incómodo, pero también confuso, a veces hermético, heurístico, lento, mínimo o excesivo: una variedad tan heterogénea que realmente pone en ridículo el fenómeno del acartonamiento discursivo de estas instituciones festivaleras. Un claustro producto tanto de nosotros mismos como de los otros.

Parece que en Costa Rica no vamos a poder acceder al universal del género, o al universal del cine en sí —en tanto *western*, en tanto tragedia, en tanto épica, en tanto *poiesis*, en tanto experimentación, en tanto verdadera contemplación—, porque hicimos ya de nuestro acento un género mayor: *lo centroamericano*. Un género que, entre otras cosas, responde a las lógicas de

representación que impone el norte global sobre nuestra región. Parece que las exploraciones universales del medio no son para nosotros: tenemos que ganarnos ese lugar. Al medio solo podemos acercarnos como minoría. Entonces, nuestro cine no será trágico, no será épico, no será carnalesco —refiérase al *udigrudi* en Brasil—, no será poético, no será experimental, no será contemplativo; solo será *centroamericano*.

A veces se me antoja la posibilidad de montarnos a la espalda del narrativismo aristotélico y ponerlo a gatear; encontrar otras aristas frente a la dictadura del realismo representacional. Pero parece que estos intentos no son estimulados por nuestros festivales. Y si los festivales no los estimulan, nadie más lo hará. Las ventanas son escasas, y se insinúa la necesidad de forzar a estos cineastas —me incluyo entre ellos— a crear sus propios espacios de distribución. Labor que, aunque válida, es titánica, y agrega un peso más a los realizadores que intentan tomar riesgos y que ya han agotado sus escasos recursos en la misma producción de sus obras. Porque sí, hay cineastas. Intentos como Argos Experimental han tratado de divulgar este tipo de ejercicios, que abundan en nuestro territorio pero que pasan básicamente bajo las lumbres del reconocimiento, porque los grandes festivales de cine de la región han producido un narcisista sistema de espejos que hace el camino para la proyección de estos trabajos sumamente complicado.

Ahora, ¿cuál es el miedo de los festivales? ¿Un miedo al fracaso comercial? ¿A la falta de participación? ¿A una escueta convocatoria? Si de por sí la mayoría del público costarricense ignora por completo su existencia. ¿Será una culpa medio burguesa, expiada mediante la representación de minorías? No obstante, los registros históricos indican que este tipo de trabajos, la gran mayoría, no producen afectaciones materiales significativas en las comunidades que registran o representan. Esto implica que lo único que consiguen es la representación de estas comunidades en el exterior: un reconocimiento que, me atrevo a formular, no parece estar en la lista de prioridades que estas comunidades elaboran.

Una primera instancia de cuestionamiento crítico es poder reconocer cuándo la película se ha instituido en un zoológico de la pobreza. Estas comunidades periféricas tienen prioridades que van más allá de conseguir el aplauso de un grupo de europeos al otro lado del continente. Necesitan de políticas con un impacto material significativo y concreto en sus espacios más inmediatos. Políticas que se podrían beneficiar mucho de la inversión que se realizó para una película. Sí: una película de ficción puede llegar a costar entre cien mil y doscientos mil dólares en nuestra región. Entonces, quien tenga algún tipo de culpa social, le ruego que se haga una ONG antes de empezar un largometraje.

¿Abogo entonces por un cine desinteresado socialmente, fascista, patriarcal, etcétera? No. Abogo por un cine que se permita trascender los límites representacionales antes descritos. No que los anule, pero que los desborde. Por un cine que elabore por la verdad, aunque sea nietzscheanamente: aquella verdad que siempre se nos escapa. Entonces, la forma del cine no puede ser una forma acartonada, formulaica, de agenda política, ya que estaría supeditada a la verdad. Esa forma, molecularmente emplastada, fracasará en sorprendernos y brillará por su clausuri-

dad. En lugar de esto, un cine donde la forma se adecúe a la verdad; en donde las ventanas de proyección y distribución de nuestro país permitan tanto la divulgación de estos trabajos como su reconocimiento. Esto implica una reconfiguración de los parámetros de curaduría y premiación: por el riesgo formal, la exploración temática, la frescura estética, el juego con la imagen, la intertextualidad y, además, reescribir nuestra imagen del público, para imaginarlo no como condicionante ni pretexto, sino como sujeto sorprendido, convocado a pensar o, al contrario, quien convoca a las imágenes a pensar.

Dos estrategias

En lo personal encuentro dos estrategias. La primera, la implementación de más producción de un cine local, documental, formal, que sea accesible al público general y que nos permita el desarrollo del pensamiento crítico en la población. Este no debería estar destinado a una proyección anual en un festival donde, en su mayoría, será el gremio aplaudiendo porque se vio a sí mismo —y su benevolencia y sensibilidad social— proyectado en la pantalla reflectante. Es por esto que unos párrafos atrás aplaudí, y lo vuelvo a hacer, el excelente trabajo de los documentales *Lo que olvidamos* y *El codo del diablo* —también se puede hacer mención del documentalista Juan Manuel Fernández—. En todo caso, una necesaria recuperación de la máquina cinematográfica de la primera ola: la producción de documentales críticos producidos por el Estado costarricense. Estos proyectos, o esta máquina de guerra cinematográfica, deben además ser los que más se movilicen en espacios de intercambio, como la televisión y otros foros, que puedan trascender la neblina oblicua del gremio y el festival, para ser divulgados activamente a la mayor cantidad de público posible en el territorio nacional.

Por otro lado, los realizadores de ficción podemos empezar a trabajar por el cine y no para los festivales de cine, no para el reconocimiento de la crítica internacional, y con suerte encontraremos una imagen —múltiple— representacional de lo cinematográfico en la región, posible de dilucidar. Una imagen que tal vez, si todo sale bien, podamos llamar propia. Y si no, por lo menos tendremos una imagen abierta, liberada, y ya con eso será un éxito suficiente: será tanto un éxito político como ontológico.

Un trabajo que parece que ya ha sido parcialmente empezado, como el largometraje *Tengo sueños eléctricos*, el cual desborda el modelo del drama medio burgués y asume temáticas arriesgadas como la violencia o la sexualidad en el marco de la relación filial entre padre e hija; el largometraje *Clara Sola*, de Nathalie Álvarez, que excede el realismo social a partir del pensamiento mágico; *Delirio*, de Alexandra Latishev, que piensa la posibilidad de elaborar a partir del terror y lo histórico; o el cortometraje *Solo la luna comprenderá*, el cual hace un retrato del Caribe anarrativo, entremezclando las fronteras entre el documental y la ficción; o, finalmente,

el largometraje documental *Ella se detiene a mirar*, de Álvaro Torres, que produce una ruptura en la estilización de la pobreza en aras de una antropología observacional.

No obstante, creo que este podría ser solo el inicio. Si las instituciones de difusión y proyección nacionales nos lo permiten, y nosotros lxs realizadores tomamos el riesgo, podemos resquebrajar una imagen que la historia nos ha impuesto —y nos hemos impuesto—; no para anularla, no para eliminarla, sino para abrirla a un horizonte de posibilidades mayor. Sobre las ondulaciones de esta imagen resonarán la multiplicidad formal y temática, la posibilidad del cine universal desde lo local, la mirada crítica hacia el propio medio, a lo fracasado, a lo escénicamente inubicable y, sobre todo, a nosotros mismos: a la posibilidad de imaginar el cine costarricense. A pesar de todo, no estoy completamente seguro de que este exista, pero sé que podemos, cada día, volver a inventarlo.

Posdata

Este trabajo no pretende en lo más mínimo hacer un recorrido abarcativo de todxs les realizadores del país. Si algunx no fue mencionadx, puede que sea por descuido, ignorancia o interés personal en hacer funcionar la endeble teoría de las cuatro olas. En todo caso, tampoco pretende atacar directamente algún tipo de trabajo o corriente, ya que creo que puede ser contraproducente serrucharse el piso en un contexto tan difícil como el de la industria nacional. La cooperación mutua es necesaria. No obstante, esto no implica que mantengamos una relación acrítica como cineastas entre nosotrxs. Al contrario: sería bueno bajar el velo de la hipocresía y discutir, en términos argumentales, en aras no de una victoria retórica —ya que esto sería traicionar a la verdad—, pero sí en favor de nuestra práctica, tanto como realizadores como en cualquier otro rol que ejerzamos dentro de este curioso habitáculo de la cinematografía costarricense. En todo caso, seamos cineastas como sujetos en conflicto productivo, y no burócratas de la imagen.

Referencias

Thion Soriano-Mollá, D. (2015). Costumbrismo. En *Diccionario español de términos literarios internacionales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Romero Tobar, L. (1994), como se cita en Thion Soriano-Mollá (2015).