

Los secretos de Isolina

Neocostumbrismo, reflejos y distorsiones

David Loynaz

El ganado del gaucho costarricense atraviesa un camino serpenteado por la incertidumbre de su paso. La familia permanece inerte mientras observa un conjunto de bestias domesticadas por la sabana guanacasteca. Miguel Salguero —escritor, cronista, productor, locutor, actor, político, fotógrafo, pulpero, heladero, policía y agricultor— es el cineasta que se encarga de permitir a la obra empozar su cuerpo en la bajura.

Los secretos de Isolina, producida en 1986, narra las peripecias de una familia costarricense que opera en la finca de don Pacho. Un muchacho que no ha llegado a sus ocho años y su padre son peones, mientras que la esposa y las hijas se dedican a los quehaceres domésticos. De la obra existe una serie de artículos informales que pululan las bibliotecas de la virtualidad; estos se citan en la bibliografía para quien tenga el interés de ahondar en dichos análisis. A diferencia de los artículos mencionados con anterioridad, el objetivo de este fútil escrito plantea un abordaje *no enunciativo* de las imágenes.

¿Cuál es la tipología de las imágenes que articulan *Los secretos de Isolina*? Al inicio del metraje se plantea el traslado de un conjunto de sujetos entre un espacio rural. Este traslado es desviado por la intervención de un automóvil, que propone una nueva dirección a su ruta. *Los secretos de Isolina* se despliegan inicialmente como una articulación A-S-A: estructura primaria de la imagen-acción. Se plantea una acción que deriva a una situación que deriva nuevamente a una acción. Este esquema pertenece al polo de la forma menor. Un cine que se distancia del espacio sensorio-motriz de las imágenes hacia una lógica vidente.

Ciertamente, afirmar que *Los secretos de Isolina* es en su totalidad una videografía óptica y sonora pura sería un error de análisis. La película opera a partir de capas simultáneas. La capa que emerge más aprisa hacia la superficie es, ciertamente, la lógica de la acción. Sin embargo, esta se da como una espiral trucada y orgánica que deriva hacia otro tipo de espacios sýgnicos que no están necesariamente determinados por coordenadas espaciotemporales.

Si Deleuze asocia la gran forma al *western*, al cine negro, al documental y al épico, y la forma menor al neorrealismo italiano y a obras particulares de la *nouvelle vague*, ¿dónde se encuentra el costumbrismo? El costumbrismo folclórico costarricense —en este caso encarnado por *Los secretos de Isolina*— pareciera tener esa capacidad de desplegarse a partir de dos esquemas simultáneos. La infraestructura es ciertamente una forma menor A-S-A; sin embargo, también pareciera habitar una superficie de gran forma: una articulación sensorio-motriz. Ya que, más allá de la imagen-vidente, el ritmo del montaje se sostiene en movimientos narrativos excesivamente delineados. Estos movimientos pueden ser estudiados con facilidad desde una episteme enunciativa. Aun así, hay fugas videográficas que habitan justamente sus márgenes y permiten pensar un despliegue óptico-sonoro puro.

La composición de una gran forma que es negada a partir de una forma menor —posiblemente emergente de los escasos valores de producción y de la ausencia de una determinación estética más allá del espacio narrativo— genera una confluencia donde la operación de este conjunto de capas paralelas deviene en una negación contraída. Desde este lugar se puede afirmar que la imagen costumbrista de *Los secretos de Isolina* es, hasta cierto punto, una imagen dialéctica.

A continuación se va a servir de la anfibología del término para abordar también la posibilidad de un signo dialéctico en tanto conjunto oral-lingüístico, ya que *Los secretos de Isolina* recuerdan al cromatismo de los diálogos en *Los niños del arroyo*, de Pasolini. El objeto audiovisual responde a un costarricense que nos habita como símbolo en la cultura y como carne y memoria en parcelas muy específicas de la amplitud de la esfera social y nacional. La lengua de la película cumple su función como registro histórico, pero también como fantasma cultural. Hay una confrontación del conjunto sonoro oral que construye un cierto tipo de identidad a partir de la negación: aquello que no somos, pero que opera como una frágil membrana identitaria. Si hay una imagen-sonido, hay también una imagen-dialecto. Esta constituye y determina la infraestructura de la forma menor.

Esta particular imagen-acción, retraída y desplegada en las hendiduras de la película, devela el desarrollo de su propia negación. El dialecto no solo habita las cavidades sonoras de las figuras ahí retratadas, sino que pareciera construir una silueta entre ellas. Esta imagen es una especie de díptico donde sus bifurcaciones se niegan entre sí: un bicéfalo que mastica con una cabeza su otra cabeza mientras esta ejerce la misma operación con aquella.

Planteamientos de la gran forma, como la llegada de Sebastián en su corcel mientras visita la Santanita momentos antes de «echarse el barroso», donde se plantea la situación inicial —un grupo de peones sentados en la terraza de la choza—, intervención de Sebastián Montiel, inicia la acción constituida por una serie de cancioneros y bombas, para luego retirarse y solidificarse en la siguiente situación, modificada por la acción intermedia, al circular entre los participantes una serie de resentimiento y martirio por su llegada. Sin embargo, al igual que se puede permitir pensar una imagen-sonido en esta secuencia S-A-S, hay una serie de imágenes-dialecto que se producen directamente a partir de la imagen-acción intermedia. Aun así, la misma secuencia podría ser considerada una imagen de forma menor con estructura A-S-A: la acción inicial será la llegada de Sebastián; la situación, la de los cancioneros; y la acción final, la salida de Sebastián.

Sin embargo, este análisis resulta irrelevante si se busca articular la imagen a partir de movimientos específicos y coreografías escenográficas. La imagen de forma menor, o de una óptica sonora pura, se encuentra a partir de tratamientos específicos de la luz y, nuevamente, de la imagen-dialecto. Se podría interpretar la lógica articular de los planos como una mera disposición reiterativa de aquel que sostiene la palabra. Aun así, la imagen que opera resulta ciertamente una composición descolocada. La forma menor se sostiene en la secuencia del intercam-

bio de bombas. En este sentido, la gran forma S-A-S contiene en su situación central una articulación de forma menor A-S-A. Por lo tanto, la nomenclatura se podría interpretar así: S-A=[A-S-A]-S.

La secuencia central está constituida por imágenes que no responden a una estructura narrativa mayor. Se podría interpretar esta misma como una deficiencia del guion o como una característica del costumbrismo del cine de Salguero: al entregar una escena en su totalidad a la presentación de un personaje, pero de modo que esa presentación contiene en sí misma una serie de imágenes que pierden hasta cierto punto sus coordenadas. Los signos de la secuencia habitan el espacio dialéctico, y las imágenes-acción aquí presentadas responden a ese espacio indeterminado del dialecto. Hay una serie de primeros planos que no necesariamente son imágenes-afección, sino que obedecen a la misma lógica reactiva de las imágenes-acción.

Hay una episteme cultural que permite ciertamente otro tipo de análisis. Sin embargo, el que aquí se plantea a partir de los signos es justamente demarcar un posible mapa desde el cual un compuesto videográfico costumbrista pueda ser abordado como signo y movimiento.

Es como si una acción, un comportamiento, encubriera una pequeña diferencia que basta empero para remitirlo simultáneamente a dos situaciones absolutamente distantes, absolutamente alejadas. O bien es como si dos acciones, dos gestos, fueran muy poco diferentes y sin embargo, en su ínfima diferencia, remitiesen a dos situaciones oponibles u opuestas.

(Deleuze, 1984)

El *habitus* de la forma menor exagera una radicalización de movimientos polares adheridos en un mismo circuito gravitacional. Aquí tenemos tanto una forma espiral como elíptica conjugándose entre las imágenes. Hay una serie de índices y faltas que operan como ventosas entre la situación que se plantea. Sin embargo, ciertamente hay una variable global característica de la gran forma que rebota sobre las minuciosidades. El costumbrismo —a diferencia de una serie B— es portador de este eje.

Se podría decir que la gran forma está constituida por una especie de organismo, un organismo que es prácticamente imposible de producir sin un presupuesto industrial. Un paradigma contemporáneo de este organismo videográfico podría ser *On the Silver Globe*, del director polaco Andrzej Żuławski. Este compuesto orgánico hace una especie de articulación signica trascendental. En cambio, la forma pequeña, en lugar de estar constituida por un organismo, está habitada por organismos, o por una serie consecutiva de órganos menores. Esta constitución se da a partir de efectos de falta o de índices gestuales. Una referencia podría ser *Happy Together*, de Wong Kar-wai, donde la propia dinámica de la relación se establece a partir de espacios vacíos o gestos habitados: una serie de compuestos orgánicos inmanentes, minúsculos y finitos.

Esto es importante porque el análisis de Deleuze se desarrolla a partir de una diferencia entre ambas formas. Lo que se propone en este escrito, teniendo en consideración el tipo de riesgo que conlleva dicho *modus operandi*, está en la posibilidad de una totalidad fílmica habitada

por estas dos imágenes simultáneamente, a partir de una serie de capas. Inicialmente propuse una cartografía de dos capas; ahora, la propia argumentación desplegada con anterioridad pareciera conducir a la siguiente estructura: $A-S=\{S-A=[A-S-A]-S\}-A$.

Esto, ya que la capa superior de la representación está justamente estructurada desde faltas o gestualidades débiles. No hay una situación en imagen, pero sería excesivamente determinante detenerse ahí. Esta se da desde la situación central. Sin embargo, al ser una situación de una forma menor, lo que permite es el despliegue de una, podríamos decir, protogran forma. Una gran forma contenida dentro de una forma menor. Una gran forma contenida dentro de un órgano particular y finito. Este órgano particular permite un organismo interno que opera a partir de una variante global, de un elemento signico trascendental.

La variante global generalmente va a ser representada por un universo homogéneo, solidificado, con un grado amplio de magnitud y extensivo. Esto se puede lograr a partir de una articulación narrativa concreta y de un valor de producción alto sobre la escenografía a representar. Sin embargo, *Los secretos de Isolina* despliegan este efecto a partir del antropoceno a retratar y del espacio filmico identitario-cultural que se construye. En este caso, es el propio abordaje costumbrista de la situacionalidad el que permite el despliegue de una gran forma: una gran forma no desplegada desde una máquina cinematográfica de alta potencia, sino a partir de los vitrales de una identidad cultural construida por la patria.

En este caso, el operante de esta peculiar gran forma sería, hasta cierto punto, el mismo Estado costarricense, que ha permitido toda la serie de mecanismos representacionales y conductuales para que dicho objeto filmico se dé y nos proporcione una cierta sensación de homogeneidad, o un compuesto de una totalidad filmográfica sólido-extensiva. La variante global es la sabana guanacasteca, el dialecto, los relatos y determinados comportamientos. Es el ideal romántico-cultural construido por Salguero. Ese es el organismo: un organismo envuelto en una forma pequeña, y un organismo que se termina licuando en otra menor.

La entropía del lago

Hay una secuencia definida por el traslado de Isolina y su hermana —interpretada por María Mayela de Padilla— caminando entre el campo hacia un lago. Este traslado podríamos determinarlo como la situación que, a partir de un vector débil, es ejecutada. Este vector débil es el que permite con facilidad demarcar el inicio del segmento. A continuación se desarrolla una acción: Isolina se baña en el lago. Esta acción es además acompañada por una estructura menor: el paralelismo entre Isolina y el toro. Un montaje que opera a partir de un diálogo desde la percepción a la acción.

La microestructura A-S-A contenida en esta forma se da a partir de Isolina retirándose inicialmente del lago, como acción que deviene de una funcionalidad casi vacía —posiblemente producto de lo artificioso de los propios tiempos de la propuesta, de los vacíos del guion o del herrumbre del montaje—. La situación es leve, equidistante entre una acción y la otra: Isolina

percibe al toro. Producto de esta percepción hay una Isolina que se retrae, que se esconde entre la topografía de su entorno. Es una acción de retracción ante un índice sígnico. En este caso, la imagen opera como presencia. Sin embargo, esta presencia solo se da a partir de una falta. La falta está justamente en el espacio de Isolina, en el contraplano del toro, en la imagen de aquella que está percibiendo al toro.

Para entender esto se necesita observar otra interacción de animal y percepción del animal: la del peón que momentos antes observa —percibe— al toro junto a su esposa, dentro de la estructura de la casa. En este caso tenemos el toro índice-presencia siendo percibido por la pareja. No tenemos la producción de una imagen-acción: esta secuencia vendría a ser una imagen-percepción. Este movimiento constituido por un plano y un contraplano es una especie de imagen-percepción.

Sería contraproducente determinar que un metraje puede estar constituido meramente por un solo tipo de imagen. No obstante, sí hay usualmente predominancias de una tipología específica. En el paradigma anterior se está categorizando la cinematografía de Miguel Salguero en *Los secretos de Isolina* como una especie particular de imagen-acción, pero se podría también realizar un abordaje de esas otras imágenes que habitan su periferia. En este caso tenemos la imagen-percepción del matrimonio observando al toro desde la choza. La imagen-percepción se da a partir de dos índices-presencia. Hay una contraposición entre la presencia del toro y la del matrimonio, sostenido —protegido— en la estructura de la propia casa. El plano mismo no consiste de puntos de fuga. No hay amplitud: es un plano conjunto enmarcado por la choza. No hay vacíos. Esto permite la equivalencia entre dos índices-falta, pero no produce una imagen-acción.

En el caso de la secuencia en la cual Isolina observa al toro tenemos una contraposición ciertamente diferente, que comulga en la operación de una imagen-acción. Para que una estructura de acción se dé, es necesaria una especie de entropía videográfica. Se necesita un traslado de flujo que solo se puede incentivar a partir de un índice-presencia y un índice-ausencia. En el ejemplo que aquí nos concierne, regresando a la situación en la cual Isolina observa al toro, tenemos una serie de dos índices que brevemente devienen en la siguiente acción. El toro continúa siendo un índice-presencia a partir de la composición, mientras que Isolina deviene en un índice-falta.

Esta falta se puede demostrar a partir de una comparación con la secuencia anterior, caracterizada por una imagen-percepción. En esta teníamos al peón, acompañado por doña Ana, y la estructura de la choza, que servía como un marco de reiterativa presencia. En cambio, Isolina deja de estar acompañada en el instante mismo de la interacción visual con el animal; esta no dispone de un marco-presencia-casa, al contrario, está encuadrada a partir de la magnitud del paisaje. Esta magnitud absorbe la presencia del toro y permite el despliegue de la acción consecutiva: Isolina se retrae entre la superficie. Una acción de retracción. Este es el final de la estructura A-S-A contenida en la estructura S-A-S.

Esta acción da lugar a la siguiente situación: *Isolina* es abordada por un grupo. En este caso habría una inversión, donde aquella que percibía es ahora percibida y va a devenir en una serie de acciones, ya que esta propia percepción se da también a partir de un flujo entre un índice-presencia y un índice-ausencia. Este flujo, sin embargo, genera no una retracción, sino una extensión. Con la finalidad de evitar la reiteración, se invita al lector a visitar esta secuencia y observar la mecánica de estas imágenes por sí mismo.

En cuanto Ideas, lo Pequeño y lo Grande designan a la vez dos formas y dos concepciones distintas, pero capaces también de pasar la una a la otra.

(Deleuze, 1984, p. 258)

La dolencia de las figuras retóricas

Hacer una lectura —o, en este caso, un visionado— a partir de consistencias y no de enunciados permite dirigir el trabajo de análisis hacia nuevas superficies fílmicas de exploración. Sin embargo, hay puntos de encuentro con otro tipo de imágenes. Teniendo presente el valor cualitativo de este ensayo, se va a permitir la denominación *imágenes-enunciado*. Utilizar este concepto va a generar el poder disertar sobre un campo más semiológico desde una regulación clara: la imagen.

La imagen-enunciado es el punto medio de análisis entre un abordaje topográfico y un abordaje enunciativo. Este punto medio, como una especie de acción entre dos situaciones —memorando las estructuras desarrolladas con anterioridad—, produce un análisis muy específico y restrictivo de cierto tipo de imágenes que sería prácticamente imposible abordar desde otro lugar. No obstante, si quiero darles una denominación específicamente signica, vendría a ser la *imagen-vacío*, ya que estos enunciados «cinematográficos» solo se pueden dar a partir del vacío. Esto, porque la imagen que nos muestran es justamente aquella que no nos están mostrando: es una imagen que se esconde dentro de otra imagen. La imagen-vacío o, para utilizar el término híbrido más descriptivo, la imagen-enunciado. Esta imagen opera retroactivamente: es la negación de la misma la que produce su devenir.

Resultaría complejo no ver pertinente la mención y el posterior análisis de esta imagen dentro de un tratamiento hacia *Los secretos de Isolina*. También resulta de gran interés observar que ya Deleuze hace un intento de desarrollo hacia estas figuras enunciativas o retóricas. Se hace hincapié en el hecho de que las ubica como un producto contenido de la imagen-acción.

Las Figuras son estas nuevas imágenes atractivas, atraccionales, que circulan a través de la imagen-acción. En efecto, cuando Fontanier intenta su gran clasificación de las «figuras del discurso», a comienzos del siglo XIX, lo que él denomina así se presenta con cuatro formas: en el primer caso, tropos propiamente dichos, una palabra tomada en un sentido figurado reemplaza a otra (metáforas, metonimias, sinécdoques); en el segundo, tropos impropios, lo que tiene un sentido figurado es un grupo de palabras, una proposición (alegoría, personificación, etc.); en el tercer caso hay, efectivamente, sustitución, pero si las palabras padecen intercambios y transformaciones es sólo en su sentido estrictamente literal (la inversión es uno de estos procedimientos); el último caso, por fin, consiste en figuras de pensamiento que no pasan por ninguna modificación de palabras (deliberación, concesión, sustentación, prosopopeya, etc.).

(Deleuze, 1984, p. 257)

El desarrollo aquí presente no difiere necesariamente del de Deleuze. Lo que se está realizando es la institución de un denominado para este tipo de figuras. En este caso hay una imagen-vacío que es una imagen enunciativa. Esta imagen-vacío circula en las imágenes-acción y tiene una dimensión simbólica y lingüística. La dimensión va más allá de su condición de imagen, pero este más allá solo es posible desplegarlo a partir de un más acá. Por lo tanto, no resulta tan simple como una traducción literal de una figura retórica, ya que este aparato retórico se está traslapando sobre un aparato videográfico.

Aquí no se intenta el aval de un sistema lingüístico aplicado a un sistema visual —tal como los intentos desarrollados por el propio Pasolini en su teoría cine-literaria—, donde la imagen responde a un conjunto de «ordenaciones gramaticales». Por esto mismo es que, para que una imagen construya un sentido fuera de sí misma, solo lo puede hacer mediante un vaciamiento. La figura retórica llevaría consecuentemente dentro de sí dos compuestos simultáneos: un compuesto-video y otro compuesto-enunciado. La correlación entre ambos es la que permite la combustión del sentido.

La figura retórica de *Los secretos de Isolina* es la sinécdoque. A diferencia de la descripción de Deleuze, cuando nos habla de estas figuras como compuestos que circulan la imagen-acción, en este metraje pareciera que la imagen-acción circula en torno a este compuesto. Hay una especie de cuantificador central en esta imagen que produce la rotación del resto. Esta centralidad se ve inclusive reflejada en su ubicación dentro del marco temporal: la escena en que la sinécdoque se despliega está articulada en la mitad casi precisa de la totalidad de la película. Como si toda escena anterior a ella fuese una locomotora que se dirige hacia esta, y todo lo posterior, el producto o desecho de un colapso o implosión central.

Esta sinécdoque es, dentro de este marco hipotético, la fuerza gravitacional que produce el exceso de efectos giratorios. *Los secretos de Isolina* encarnan videográficamente en esta sinécdoque. El enunciado deviene imagen y, retroactivamente, la imagen deviene enunciado. Salguero utiliza esta figura retórica para manipular la lectura del espectador. Sin embargo, hay un

peligro al intentar este tipo de juegos, y es que el propio *mundus magicus* se ve manipulado. Con esto se da inicio al último segmento.

(Des)cargo de responsabilidad

Mientras que, en un marco temático, se puede dar por clausurada la disertación en el segmento anterior, es menester hacer una breve lectura enunciativa de la obra para dar una objeción concreta a los análisis de este largometraje que se pueden encontrar en la web. Entonces, en este tercer movimiento vamos a superar finalmente el traslado: imagen, imagen-enunciado, enunciado. Inicialmente, la idea es cuestionar dos lecturas:

- a) *Los secretos de Isolina* es una obra que va más allá de su condición etnocéntrica para incluir en su discurso el relato mágico indígena mediante la cura de Isolina.
- b) *Los secretos de Isolina* piensa el rol de la mujer desde un marco profeminista, al relatar la libertad final de Isolina de elegir a su amante.

El primer enunciado resulta problemático por razones muy similares al segundo: tienen en sí mismos una contradicción. Por lo tanto, las razones que justifican las afirmaciones anteriores no contemplan una serie de juicios implícitos en la obra.

En primer lugar, la presencia de la figura mágica indígena solo opera a partir de la ausencia. Si bien, ciertamente, el padre de Isolina aclara que su cura contra el malestar de los hombres fue una especie de ofrenda de una tribu indígena de Nicaragua, pensar esta inclusión como un reconocimiento de la multiplicidad etnográfica del país vecino es llevarla demasiado lejos. Inclusive, pareciera que la inclusión no es capaz de salir de la lógica etnocéntrica en que se asienta la obra. La inclusión indígena, primeramente, solo se da como ausencia. En otras palabras: el indígena nunca es representado. Al contrario, su «inclusión» es ciertamente fantasmática, ya que se da a partir de un relato, de una cura, que no forma parte de su propia constelación de sentido. Por lo tanto, el relato —o no relato— indígena opera solo como un *ex machina* para justificar narrativamente aquello que Isolina hacía detrás del árbol. Inclusive, la única forma de incluir este relato y la figura del indígena es mediante el país vecino: el indígena que viene de afuera. Se constata, por lo tanto, que la mitología narrada no es una mitología autóctona, que la figura del indígena solo opera como *ex machina* y que solo se menciona como indígena de afuera, develando la negación en el pensamiento popular del otro-indígena dentro del territorio nacional.

El segundo enunciado, encontrado en los escasos análisis con respecto a la obra, se centra en el «empoderamiento femenino» que, según el texto anterior, se da a partir de la libertad de Isolina de elegir a su pareja y de no estar coaccionada por la familia a su matrimonio original. Inicialmente, Isolina se retrata a partir de la sinécdoque como una mujer que vende favores de placer sexual. Sin embargo, la realización de este personaje, para tornarse héroe en los segmentos

finales, es justamente el anuncio dictado por su padre: que aquello que Isolina hacía tras los árboles no era una actividad de esta índole. Solo a partir de la sublimación de Isolina, en esta especie de retorno hacia la virginidad, es que ella puede realizarse como mujer y recuperar el respeto de su socioestructura o lugar común. Por lo tanto, dentro de una lógica de mercado, Isolina se valoriza a partir de la restauración de su condición virginal. Se concluye que, al utilizar una medida de valor sobre Isolina como producto basada además en su promiscuidad o virginidad sexual, la obra introduce a la protagonista dentro de una dinámica mercadológica del cuerpo heteronormativa.

Sedimentos del registro

Es un campo común pensar una obra cinematográfica dentro de sus cualidades enunciativas. Es inclusive posible llegar a descartar un trabajo filmico por la ideología de sus enunciados. No obstante, a partir de esta disertación se invita a realizar un trabajo topológico de los mismos. El etnocentrismo y la lógica heteronormativa dentro del proyecto no son una gran sorpresa, teniendo presentes tanto el periodo contextual de la obra como los matices explícitamente costumbristas de Miguel Salguero.

Aun así, para rescatar un trabajo no hace falta tergiversar sus enunciados con compuestos más tendenciosos del pensamiento académico contemporáneo. Se puede hacer un análisis topográfico de las imágenes: diseccionar sus relieves, tonos y convulsiones dentro de la articulación cinematográfica. Inclusive, pensar estas imágenes dentro de su singularidad. La imagen-acción como imagen de alta intensidad en el proyecto, que incita a experimentar un cierto tipo de interpelación particular. Una interpelación que despliega el acontecer de una imagen más acá de las imágenes.

Referencias

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (I. Agoff, trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1983).

Garita Alvarado, R. (2012, 19 de noviembre). *El imaginario nacional en dos filmes: Los secretos de Isolina y El regreso: ¿reproducción o transgresión del discurso?* Huellas Culturales. <https://huellasculturales11.wordpress.com/trabajos-de-estudiantes-2013/el-imaginario-nacional-representado-en-los-filmes-por-roxana-garota-alvarado/>

Ibermedia Digital. (2015, 2 de agosto). *Historia del cine costarricense*. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-costarricense/>

Zamora Cubillo, Á. A. (2014, 26 de noviembre). *Los secretos de Isolina*. Lecturas cinematográficas. <https://lecturascinematograficas.blogspot.com/2014/11/los-secretos-de-isolina.html>

Filmografía

Salguero, M. (director). (1986). *Los secretos de Isolina* [película]. Costa Rica.

Wong, K. (director). (1997). *Happy Together* [película]. Block 2 Pictures; Prénom H; Seowoo Film.

Żuławski, A. (director). (1988). *On the Silver Globe* [*Na srebrnym globie*] [película]. Zespół Filmowy «Kadr».