



Ciencia y Sociedad

ISSN: 0378-7680

ramon.rosario@intec.edu.do

Instituto Tecnológico de Santo Domingo

República Dominicana

Lora, Félix Manuel

LA CORRUPCIÓN INSTITUCIONAL Y LA MIGRACIÓN COMO PARTE DEL DISCURSO  
DE DENUNCIA SOCIAL EN EL CINE DE FICCIÓN DOMINICANO

Ciencia y Sociedad, vol. 42, núm. 4, octubre-diciembre, 2017, pp. 53-70

Instituto Tecnológico de Santo Domingo

Santo Domingo, República Dominicana

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87054128005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## LA CORRUPCIÓN INSTITUCIONAL Y LA MIGRACIÓN COMO PARTE DEL DISCURSO DE DENUNCIA SOCIAL EN EL CINE DE FICCIÓN DOMINICANO

*The institutional corruption and migration as part of the discourse of social denouncement in the Dominican fiction film*

Félix Manuel Lora<sup>1</sup>

Recibido: 15/10/2017 • Aprobado: 27/11/2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.22206/cys.2017.v42i4.pp53-70>

### Resumen

La denuncia social es un discurso que se encuentra presente en muchas producciones cinematográficas desde los inicios del cine en todo el mundo. Dentro del contexto de la cinematografía de República Dominicana, este discurso se ha apoyado en una serie de producciones en las que se ha tratado de reflexionar sobre algunos aspectos importantes que los productores consideran necesario establecer. El conjunto fílmico analizado se agrupa en dos ejes temáticos que facilitan una mejor comprensión de la manera en que los cineastas locales han explicado los contenidos desde distintos puntos de vista, facilitando el abordaje sobre la evidencia de la corrupción institucional y la migración (con el componente de los viajes ilegales) como parte sustancial de sus discursos argumentales. El presente artículo trata de visualizar aquellas películas dominicanas en las que se ha reflexionado sobre estos temas, estableciendo el compromiso del cine local para discutir sobre ciertos males que aquejan a la sociedad dominicana.

**Palabras clave:** cine; denuncia social; corrupción; migración; República Dominicana.

### Abstract

The social denouncement is a discourse that is present in many cinematographic productions from the beginnings of cinema around the world. Within the context of the cinematography of the Dominican Republic, it has been supported in a series of productions that have tried to reflect on some important aspects that the producers consider necessary to establish. The analyzed film ensemble is grouped into two thematic axes that facilitate a better understanding of how local filmmakers have explained the contents from different viewpoints, facilitating the approach to evidence of institutional corruption and migration (with the component of illegal travel) as a substantial part of their argumentative discourses. This article tries to visualize those Dominican films that have reflected on these issues by establishing the commitment of the local cinema to discuss certain discomfort to affect the Dominican society.

**Keywords:** cinema; social denouncement; corruption; migration; illegal travel. Dominican Republic.

1. Profesor de la carrera de cine. Área de Ciencias Sociales del Instituto Tecnológico de Santo Domingo.  
E-mail: [felix.lora@intec.edu.do](mailto:felix.lora@intec.edu.do)



## Introducción

Una de las primeras manifestaciones discursivas en el cine de denuncia social es la película *La huelga* realizada en 1924, dirigida por Sergei M. Eisenstein. Según Bordwell (1999), esta reflejaría las huelgas de 1903 en Rostov del Don, a las que se sumaron más de quinientas fábricas cuyo descontento se extendía y la represión era cada vez más violenta. Para Stam (2001), el cine era considerado un medio que podía estimular el pensamiento y el cuestionamiento ideológico mediante técnicas constructivistas, idea que apoya la dinámica de este medio: contar historias a través de imágenes móviles.

A finales de la década de los cincuenta, surgen las primeras películas marcadas con el sello de denuncia social y con una fuerte carga de oposición a los gobiernos. Así aparece lo que luego se conocería como *Nuevo cine latinoamericano*. A medida que las filmografías avanzaban hacia los años sesenta, se hacía más perceptible la tendencia a explorar las potencialidades políticas e ideológicas del cine, así como la capacidad para mostrar realidades conflictivas (Acosta, 1994).

En la fundación de esta tendencia se encontraban el argentino Fernando Birri, los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, y el brasileño Nelson Pereira Dos Santos, todos interesados en los modos neorrealistas de concebir el cine, a partir de la consecución de filmes cargados de elementos documentales y de intenciones sociológicas y ontológicas, producidos al margen de la industria, sobre todo a partir del modesto aporte de sociedades culturales y universidades.

En este artículo se trata de identificar y analizar, con cierto nivel de criticidad, la tendencia discursiva en largometrajes de ficción dominicanos cuyas líneas de discusión nos permitan proponer la existencia de varios ejes temáticos basados en la migración ilegal y la corrupción institucional.

En estos dos aspectos –migración ilegal y corrupción institucional– tenemos que señalar que cuando indicamos los elementos que definen la corrupción institucional en un filme dominicano es cuando, dentro de sus personajes, detectamos uno o varios actantes<sup>2</sup> que se encuentran insertados en diferentes instituciones, ya sea en la administración pública, las instituciones castrenses o legislativas. De esta manera, como indica Seña (2014), habrá corrupción si el fin primordial es obtener un beneficio irregular, no permitido por las instituciones en las cuales se participa o se presta servicio, sea económico, político, social o sexual, y podemos añadir que esto implicaría una trasgresión de los aspectos éticos y morales que deben acompañar a una persona cuya función es servir idóneamente en los cargos para los cuales ha sido designada.

Luego, analizamos si su proceder, dentro del desarrollo argumental, corresponde a algún acto sancionado por las leyes vigentes. Esto es válido también, cuando analizamos los componentes que caracterizan los argumentos de la migración que generalmente poseen vínculos conexos con algún representante del Estado o alguna empresa dentro del acto de corrupción.

En este análisis, de los procesos discursivos subyacentes en el cine dominicano, intentamos visualizar cuáles han sido los abordajes sobre estos temas para tener un mejor entendimiento de sus premisas y tesis que han sido utilizadas para reflexionar sobre los procesos sociales y políticos en la sociedad dominicana.

## Marco teórico

### INICIO DE LA DISCUSIÓN SOCIAL EN EL PLANO FÍLMICO DOMINICANO

En República Dominicana, luego de 31 años de censura en los medios audiovisuales tras la

2. El término es utilizado en semiótica para designar al participante (persona, animal o cosa) en un programa narrativo.



dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, el director Franklin Domínguez realiza la primera película de denuncia social titulada *La silla* (1963) (figura 1). Un monólogo protagonizado por Camilo Carrau donde se cuenta de manera detallada los hechos históricos que marcaron las tres décadas de la tiranía de Trujillo. Es la historia de un joven dominicano llamado Luís Manuel González, al que se le atribuye haber traicionado a sus compañeros cuando estuvieron en la cárcel, quienes fueron acusados de formar un complot para asesinar a Trujillo, relatando lo que es pasar de héroe a traidor.

El filme cuenta con un solo actor, Camilo Carrau, y a través de este personaje la película va relatando los hechos históricos que marcaron la dictadura trujillista. El actor se enfrenta a una secuencia de escenas diversas que abarcan desde el contenido filosófico de su escena hasta aquellas desesperantes de la silla eléctrica y las cámaras de tortura de la tiranía, donde “hay que reconocer que muchos dominicanos vieron en esta obra de Domínguez un ejemplo de los que se podía hacer, sobre todo en

Figura 1. Foto del poster de la película dominicana *La silla*. Foto Producciones Domínguez-Johnson-Carrau, S.R.L.



ese momento, en que se vislumbraba la libertad tan esperada” (Sáez, 1982, p.111).

Años después, aparece *Yuniol* (2007), de Alfonso Rodríguez, en la que se infiere esta constante preocupación hacia el aspecto social, dando claras señales de que siempre ha existido la inquietud. No es

Figura 2. Angel Muñiz mientras prepara una de las escenas de ladrones a domicilio. Foto (Estudio Quitasueño)



casual que Rodríguez haya tomado un tema de reflexión en el orden social y dirigiera su discurso en ambos sentidos de la desigualdad (ricos-pobres-pobres-ricos), como una firme aproximación a lo que ha sido su intención en el cine.

El discurso logra un adecuado balance entre las dos posiciones sociales y permite ir construyendo un espacio para la revelación final del protagonista. Por un lado, está Yuniol, joven de clase media baja que estudia para ser abogado y es compañero de universidad de Junior, joven de clase media alta. A través de estos dos personajes el realizador contrasta ambos mundos, uno de muchas posibilidades y el otro de escasos recursos. En la medida que ambos conocen las realidades de cada uno, el argumento va variando hacia el descubrimiento de las carencias de servicios existentes en el país por parte de Junior, quien obtiene una conciencia social de que los males presentes en la sociedad dominicana hay que enfrentarlos sin importar la posición social en que uno se encuentre. Así, la trayectoria de su discurso se interesa por dar soluciones, aunque sea a medias, de lo que cada ciudadano puede aportar.

Con la película *Ladrones a domicilio* (2008; figura 2), de Ángel Muñiz, el texto va más allá de las creencias personales del propio director sobre la utilidad del medio cinematográfico para dejar sentadas varias críticas sociales. Muñiz estructura un panorama que sea favorable a su objetivo primordial. La desesperanza del personaje principal ante la imposibilidad de costearle los estudios universitarios a su hija lo empuja a la búsqueda de un segundo empleo que lo involucra en una peligrosa operación sobre el robo del camión de valores en un plan urdido por el propio dueño de la compañía. Este hecho es lo que desata todo el panorama discursivo para hacer las denuncias pertinentes sobre la maraña de corrupción presente en el país.

El cineasta propone un conjunto de piezas que intentan establecer las debidas críticas por medio de la sátira y la comedia, y poner “el dedo sobre la llaga”

a toda la situación imperante en nuestro contexto, involucrando la presencia de un cura, un político, un senador, una jueza, un empresario, un militar y un hombre de valor moral para representar en un solo discurso los males que agobian al país, como la corrupción policial, los nexos con el narcotráfico, la impunidad, los viajes ilegales y la falta de oportunidades de la clase obrera. Así, Muñiz valora su discurso como cineasta, quizás no llegando a un cine moralizante, pero sí en consonancia con lo que plantea Pardo (2001) sobre hacer uso legítimo de la capacidad “modeladora” del medio cinematográfico para configurar mentalidades según unos valores que vayan en beneficio de la comunidad.

A través del personaje de Bruno, un profesor universitario interpretado por el actor Manolo Ozuna, Muñiz deja salir su voz interna para contar los males que aquejan a la sociedad donde este personaje es víctima de las pocas oportunidades. Bruno recorre distintas situaciones que lo colocan dentro de un contexto de reclamaciones: no puede becar a su hija para que estudie en una universidad privada; en un supermercado le devuelven mentas en vez de dinero en moneda; se molesta en la universidad por los casos de impunidad y asesinatos sin resolver; habla con su padre de los viajes ilegales en yola y les reclama a unos senadores y diputados sus descaradas actuaciones con relación a los negocios turbios de los viajes ilegales. Un coctel discursivo lo lleva a solidificar un argumento que posee valor en sí mismo y se asienta dentro de un contexto de compromiso social como realizador para con el público que consume sus películas.

Habrà que analizar si este tipo de discurso audiovisual obtiene alguna respuesta por parte de la audiencia, puesto que el espectador aprende a través de lo que ve, y el modo psicológico en que esto sucede depende de gran variedad de factores como el contexto social, las condiciones de visionado e incluso el tipo de películas (Pardo, 2001).



La visión de la corrupción institucional se muestra en el filme *Cuentas por cobrar* (2016), del realizador Ronni Castillo. Esta producción, teniendo como base la situación del personaje de Aquiles, quien ha cumplido con la justicia durante diez años y ahora intenta redimir su vida con un trabajo digno, enfoca su argumento en un elemento de corruptela que involucra a Francés, un personaje que extorsiona a los vendedores del Mercado Modelo prestándole dinero para luego fingir un robo del mismo, obligándolos a pagar con consecuencias peligrosas. Un vínculo importante se establece entre Francés y un general de la policía que controla los negocios sucios de este personaje, recibiendo dinero por el mantenimiento de esta estructura de corrupción.

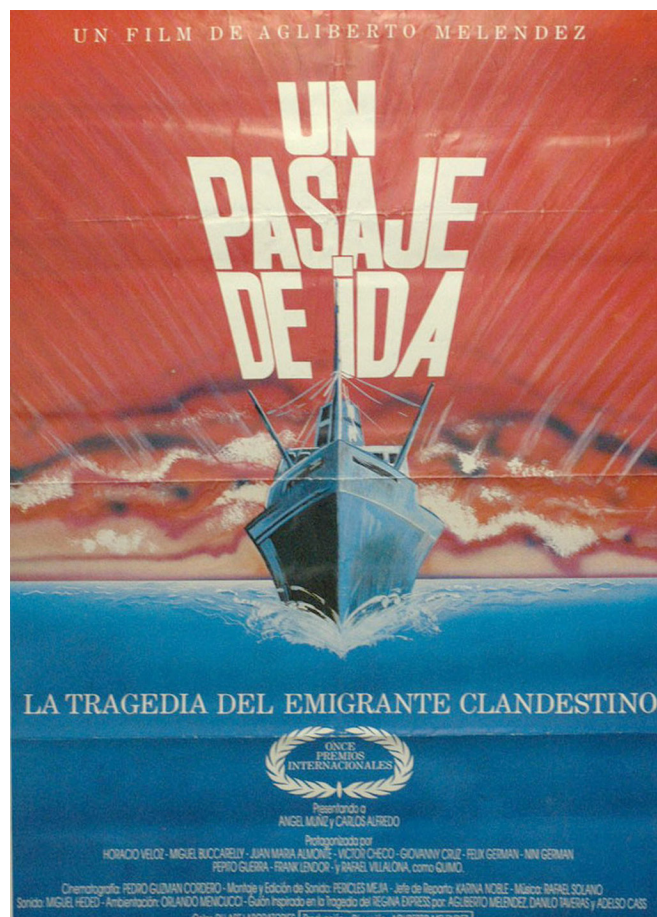
Aunque el filme posee otros motivos argumentales, como la enfermedad de la hija de Aquiles y la presencia de un policía que lo ayuda en su periplo de supervivencia ante las amenazas de Francés, la sola manifestación de colocar la vinculación de un agente policial en un acto delincuenciales refleja una preocupación por hablar sobre ciertas condiciones de descomposición social circundantes en la realidad social dominicana que no escapa a estos realizadores y las producciones que analizamos.

#### LA MIGRACIÓN: YOLA, PASAPORTE O FURGÓN

Si se pueden definir largometrajes de ficción realizados en República Dominicana en cuyo eje temático sobresale el uso de la migración forzada - prevaeciente por cuestiones económicas- ya sea por vía aérea o marítima, o que en general han manejado de alguna forma el fenómeno, decimos que son aquellos que muestran la venta de pasaportes, las visas falsas, los viajes en yola, el abuso del poder sobre los indocumentados, la pobreza extrema y el tráfico de influencias.

El planteamiento de estos temas ha respondido a una realidad presente en la historia social de República Dominicana. Razones como la desigualdad, el desempleo, la represión política, el alto costo de la vida, etc., (Gammage y Schmitt, 2004) son

**Figura 3. Afiche de la película *Un pasaje de ida*. Foto Producciones Testimonios, S.A.**



algunos de los motivos por los que el dominicano se ha visto en la necesidad de salir del país en busca de una mejor vida.

A principios de la década de los setenta, el antropólogo Glenn Hendricks conceptualizó las extensivas redes de migrantes entre la República y los Estados Unidos como diásporas (Hendricks, 1974). Países como Estados Unidos y Puerto Rico han sido los preferidos por los dominicanos a la hora de emigrar. Este dato es afianzado en varias películas locales, ya que son los destinos presentados o mencionados en el discurso audiovisual.

Al abordar esta temática, la presencia en la cinematografía dominicana del filme *Un pasaje de ida* (1988; figura 3), de Agliberto Meléndez, podría definirse como la primera producción dominicana

en hacer uso del abordaje argumental sobre la migración. Apoyado en un hecho real, hace duras críticas hacia aquellos involucrados en los viajes ilegales, como han sido los funcionarios gubernamentales y militares.

Basada en la situación de los viajes ilegales, la cinta toma un hecho real acontecido en 1980, cuando varios dominicanos fallecieron asfixiados dentro de un contenedor del barco *Regina Express*. Agliberto proporciona un dramático pasaje con la absoluta garantía de tomar el control de una historia fuerte y humana. A pesar de las deficiencias técnicas, el trabajo de cámara realizado por Peyi Guzmán focaliza un estilo “neorrealista” para dotar a la imagen de veracidad y significancia en el lenguaje fílmico. Aristarco (1968) propone que esta tendencia discursiva debe ir un paso más allá de la cotidianidad para establecer un realismo no descriptivo, aquél que dialoga moralmente con lo diario.

En este filme existe una escena significativa donde el realizador plantea la componenda existente entre los funcionarios gubernamentales y la red de traficantes de indocumentados. Agliberto los reúne en una oficina, discutiendo sobre el dinero que debe recibir el funcionario gubernamental por facilitar el trasiego de los polizones en los viajes ilegales que realizan a través de los barcos que zarpan desde los muelles de Santo Domingo (*Un pasaje de ida*, 1988):

**MARÍA.** (*Organizadora de viajes*): Elpidio llevó su gente al barco, Turín llevó una parte en yola (...) completito.

**LICENCIADO.** (*Representante de los funcionarios*) ¿Pagaron todos?

**MARÍA.** Claro.

**LICENCIADO.** Es decir que tú tienes el dinero.

**CAPITÁN DEL BARCO.** Tienen que llevar los que faltan antes de las cuatro o siempre va a ser un lío para llevarlos al barco.

**MARÍA.** Sí, ya nos vamos. También terminemos con esto. Aquí está lo suyo, licenciado, son treinta mil.

Esta escena establece el detalle de compromiso ante la denuncia que el realizador asume como parte de la responsabilidad social del cineasta, puesto que todo comunicador, ya sea cineasta o informador, debe expresar puntos de vista que enriquezcan al espectador (Pardo, 2001). En otro punto, plantea que “el cine, es capaz de elevar el estándar ético y social de una colectividad, y debe hacerlo afrontando el tratamiento de temas profundos que den razón del hombre y del mundo, sin limitarse a ofrecer un entretenimiento inocuo o trivial” (Pardo, 2001, p. 138).

Esto hace de *Un pasaje de ida* un filme referencial al momento de relacionarlo con otras producciones latinoamericanas que se acercan al discurso social vinculado a los presupuestos teóricos del *Tercer Cine* que se empezó a forjar en la década de los sesenta en Latinoamérica; un cine que según Solanas y Getino (1988) supone una reivindicación frente a la nomenclatura utilizada anteriormente, la del colonialismo, que establece su discurso en términos de culturas desarrolladas y subdesarrolladas.

Nueve años después dentro del espectro de las realizaciones cinematográficas dominicanas, se incorporó otro filme que ofreció una cara fresca y distinta al tema de la migración: *Nueva Yol: por fin llegó Balbuena* (1995; figura 5) y *Nueva Yol III: bajo la nueva ley* (1997), ambas del cineasta Ángel Muñiz. Estas producciones otorgan un matiz diferente al tema de la migración al utilizar el personaje de Balbuena para describir los sinsabores de un inmigrante dominicano cuando se enfrenta a la realidad de la urbe neoyorkina.

La llegada de Balbuena a la ciudad de Nueva York se tramita a través de la hipoteca de su casa y el pago de cinco mil dólares por una visa que su primo Fellito le consigue de manera fraudulenta. Esta condición le otorga al personaje un cierto grado



Figura 4. Los personajes de Fellito y Balbuena en *Nueva Yol, por fin llegó balbuena*. Foto (Cigua Films)



de migración ilegal, reforzando otros discursos analizados en el cine dominicano. En la primera, el contexto social que da origen al personaje de Balbuena presenta las mejores condiciones para el retrato de un individuo que se muestra inserto dentro de un universo donde la precariedad y la supervivencia son parte sustancial de sus movimientos como ente social.

La historia de Balbuena es la historia de muchas de las personas que son moldeadas por una cultura popular de supervivencia, dada las carencias económicas existentes en su diario vivir. Es el “*tíguere*” cuya gestualidad combina las principales características de un sujeto urbano que interroga su condición como una falta de oportunidades y metas que

no puede alcanzar; ese “hombre golfo, descarado y atrevido” (DED, 2013, p. 656) se muestra inserto dentro de un tejido social de identidad donde se manifiesta y sustenta la tendencia pesimista y negativa, así como también la desconfianza como elemento de defensa (Záiter, 1996). Aunque el “*tíguere*” tiene como ley principal salir bien parado de cualquier situación, no importa las armas que vaya a usar (Collado, 1981).

El comediante y músico Luis Bernardo Marte Hernández, cuyo nombre artístico es Luisito Martí, y quien fue el creador del personaje, lo construye a partir de ciertos rasgos presentes en el contexto social donde él lo extrae. La misma estructura física —con la camisilla, los pantalones de fuerte azul,



la boina y la peineta en la cabeza— que adorna las características físicas de Balbuena lo convierte en la imagen única y revisada del personaje popular barrial.

Sumado a esto, se encuentra la presencia constante del pasaporte como el símbolo que conjuga todas las aspiraciones y los sueños, que tiende a solucionar todos sus problemas con un posible viaje a Nueva York. Balbuena no se muestra desvinculado de las razones que lo han proyectado como un prototipo de superviviente social. Por eso, el discurso que deriva de la propia historia y del personaje apunta a la justificación de ser inmigrante por las carencias económicas existentes en su país de origen. Esto ratifica las investigaciones sobre el fenómeno que plantea que, si el desarrollo económico local no marcha al compás del crecimiento poblacional, se presupone que las personas de los países menos desarrollados se dirigirán hacia los países con un nivel de desarrollo más avanzado (Sørensen, 2005).

El marco de acción de Balbuena está dentro del mismo barrio, en las esquinas, en los colmados, los callejones y en todo terreno posible donde su acción es aplicable y justificable. La película se centra en la presencia de ese personaje en esa gran urbe donde él siempre soñó estar, y el impacto frente a la cultura de una ciudad desarrollada en términos de supervivencia y violencia. Su relato filmico procura facilitar su comprensión como un individuo trascendental, aunque dadas las limitaciones de la figura, en cuanto a los gestos y las expresiones, lo presionan a un contexto regional; no obstante, su idiosincrasia en sí posee puntos reconocibles y válidos.

La segunda parte del filme adquiere otro tono secuencial, pero siempre atado a la premisa que justificó su historia original. Balbuena esta vez está sentenciado a tener que buscar una solución rápida a su problema como inmigrante. De este punto se parte para construir la historia donde se mezclan diversos motivos para ejecutar un discurso social valedero

y que justifique la presencia de este personaje. De esta manera, Ángel Muñiz trata de conectar ambos discursos y convertirlo en un solo texto filmico que avale sus reflexiones en torno a la desgracia y desdicha de Balbuena por haber intentado cumplir sus sueños de inmigrante, rechazando ciertas condiciones culturales, pero revalorando su condición primaria como un sujeto que desea encauzar su vida hacia mejores condiciones económicas.

Distinto a este filme, otra película dominicana expuso los anhelos del inmigrante a través de una historia que toca, en forma paralela, temas como la emigración, el turismo, y los deseos de superación: *Sanky Panky* (2007), de José Enrique Pintor. Esta producción se centra en la vida de Genaro, quien no soporta la situación económica por la que atraviesan él y su madre. Estimulado por un amigo, él deja todo y parte para un hotel para convertirse en un sankipanki, ese “hombre que se dedica a la prostitución en las zonas turísticas” (DED, 2013, p. 624). Aunque Pintor pule los bordes ásperos que acompañan a esta imagen de seductor playero, convirtiéndolo en un personaje afable, cándido, que busca el amor de una extranjera para poder salir del país por las carencias económicas presentes en su vida. Genaro lo expresa en una de las escenas del filme cuando está en el colmado donde trabaja como dependiente y llegan en ese momento sus dos amigos Carlitos y Chelo, articulando un discurso de desesperación por su situación (*Sanky Panky*, 1997):

**CARLITOS.** Yo creo que el pleito hay que echarlo aquí, porque aquí hay viejas con cuartos.

**GENARO.** Qué vieja con cuarto, ¿quién le va a hacer caso a este rullío?

**CARLITOS.** El pleito hay que echarlo aquí.

**GENARO.** Eso es basura tó, el pleito hay que echarlo donde hay dinero, ¿acaso ustedes están viendo dinero? El dinero lo tienen un grupito.

**CHELO.** ¡Ay!, el tipo se hartó.

**GENARO.** Hartó no, ¡Jartó! Aquí nada más están guisando los políticos, los funcionarios y los peloteros.

Este diálogo sostenido con sus amigos es anterior a su aceptación circunstancial de ejercer la función de sankipanki, lo cual justifica su acción por no poder solucionar la precariedad económica por la que pasan él y su madre. La gracia en la interpretación de Fausto Mata le permite reproducir las condiciones de un “clown” criollo que sintoniza sus ansias histriónicas para encontrar la empatía de un personaje que encaja muy bien con su estilo de comediante. Las situaciones escritas por Pinky revelan su ojo al momento de producir un “gag”<sup>3</sup> convincente sin recurrir al chiste fácil, por eso el encuentro amoroso con la extranjera que captó la atención de Genaro modifica la crítica del inmigrante hacia un idilio momentáneo, pero con consecuencias posteriores, no en el plano social, sino en el plano personal.

Aunque Genaro no logra consumir su anhelo de definir su interés hacia los Estados Unidos, deja establecido su desenfado por la situación económica de millones de habitantes de República Dominicana, mostrando el común denominador que caracteriza a todo aquel que decide abandonar su contexto geográfico y emigrar a otro país.

Menos gentiles que *Sanky Panky* (figura 5), existen otros filmes dominicanos que tratan de interponer un argumento de definición social frente a la problemática de los viajes ilegales, utilizando la yola para ir a Puerto Rico. Entre estos está *Viajeros*, de Carlos Bidó (2006), el cual embiste directamente la marginalidad de muchos que se arriesgan a “irse en yola” para “emigrar por mar de forma irregular en una embarcación precaria” (DED, 2013, p.

3. Puede definirse como el golpe de efecto cómico en una película, representación teatral, programa de televisión, etc.

Figura 5. Foto del poster de la película *Sanky Panky*



710) y cruzar el Canal de la Mona para buscar una mejoría en sus vidas.

La historia se adentra en las necesidades de la gente común, de escasos recursos, que decide arriesgarse a un viaje poco garantizado en busca de una solución económica. La primera parte del filme se centra en el reclutamiento, por parte de uno de los organizadores, de los clientes para el viaje. Esta introducción trata de ir exhibiendo los personajes que se involucran en la tragedia. Con algunas deficiencias en su interpretación de ficción, el filme procura demostrar cierta preocupación discursiva sobre este eje argumental, aunque todavía no está bien desarrollado en su parte técnica, sirve como referencia en la parte del relato.

Una de las escenas del filme justifica, como otras más, la desesperación del que decide tomar la aventura de salir del país a través de este mecanismo ilegal, sin importar los riesgos que tiene que enfrentar. Se desarrolla cuando Richard está en la cocina contando el dinero que tiene que pagar al encargado del viaje y en ese momento se le acerca su compañera Fifi (*Viajeros*, 2006):

**RICHARD.** Me tengo que ir. Solamente tengo treinta días y los cobradores me tienen hartos, la nevera llena de vainas podridas y na' de luz, estamos a punto de perderlo to'.

**FIFI.** Tiene que haber otra solución, viejo.

**RICHARD.** ¿Cuál?, es por un tiempcito, recuerda que la última vez yo tenía los chelitos en la mesa para montar el colmado.

**FIFI.** Pero los muchachos están chiquitos, necesitamos su papá cerca. Ahorita se vuelven unos tígueres.

**RICHARD.** Eso no va a pasar, ellos te tienen que respetar.

**FIFI.** Te tienes que cuidar, yo he oído que en esos viajes, roban, matan.

**RICHARD.** ¿Y tú crees que yo estoy demás?

**FIFI.** Llámame desde que tú llegues. Recuerdate de nosotros.

Esta escena sirve de ilustración para el planteamiento del alegato de la desesperación para luego justificar el trasiego ilegal y la decisión de tomar la yola como elemento para llegar a su destino, pero también para plantear el riesgo que esto implica y la poca garantía de quien se aventure a realizar el viaje, puesto que este posee un matiz de delincuencia y felonía. Aunque el filme no presenta solución a la problemática, por lo menos ofrece detalles del sistema corrupto que apoya este tipo de negocio del tráfico de inmigrantes.

El segundo filme sobre viaje ilegal a través del transporte marítimo de la yola es *60 Millas al Este* (2008), de Jorge Lendeborg, contada como docudrama y que aborda hábilmente la estructura de los viajes ilegales a través de los testimonios de los organizadores y de aquellas personas que se enfrentan al riesgo.

La apuesta por el docudrama le ofrece doble perspectiva estilística a este filme por su dualidad entre la ficción y la no-ficción. Varios profesionales del cine y la televisión han buscado la mejor manera de definir este híbrido conceptual al momento de proponerlo no como un género en sí; más bien lo enmarcan en las diversas manifestaciones surgidas a raíz de las variadas combinaciones terminológicas entre los conceptos de *fact*, *fiction*, *drama*, *documentary*, *information* y *entertainment* (Mercadé, Puig y Álvarez, 2012).

De esta manera, el filme asume como tesis principal acercar al público a la tragedia de veintiocho dominicanos que toman una yola para atravesar el peligroso Canal de la Mona en su intento por llegar a Puerto Rico. El propio director, Jorge Lendeborg, asume el rol de entrevistador que se enrola en el periplo de los viajeros, tratando de hurgar en sus intenciones y luego en el riesgo que toman al lanzarse a la aventura ilegal, donde los personajes que marcan este drama evidencian inmediatamente el estrato social de donde provienen, gente con pocas posibilidades económicas. Esto avala las estimaciones de pobreza multidimensional obtenidas para 2010 que indican que el 40.4% de los hogares de la República Dominicana se encontraba en condiciones de pobreza general y el 10.4% en condiciones de pobreza extrema (Pérez, 2014).

Lendeborg hace partícipe al espectador de la estructura mafiosa presente en este tipo de negocio, proponiendo el testimonio como una forma de armar el vehículo idóneo para la denuncia. Convirtiéndose en protagonista de esta historia,



plantea una escena donde dialoga con uno de los que hacen viajes en yola para exponer la situación (*60 millas al Este*, 2008; figura 6):

**LENDEBORG.** ¿Cómo están los viajes?, están saliendo así...

**YOLERO.** Están un poco flojo, pero lo hace.

**LENDEBORG.** ¿Quizás porque no hay cuartos?

**YOLERO.** El pasajero no quiere viajar con poco dinero por temor a darle todo el dinero a los capitanes y estos lo vayan a tumbar, quieren pagar aquí y la otra mitad cuando lleguen a Puerto Rico.

**LENDEBORG.** Tú me dices que la Marina se ha puesto dura.

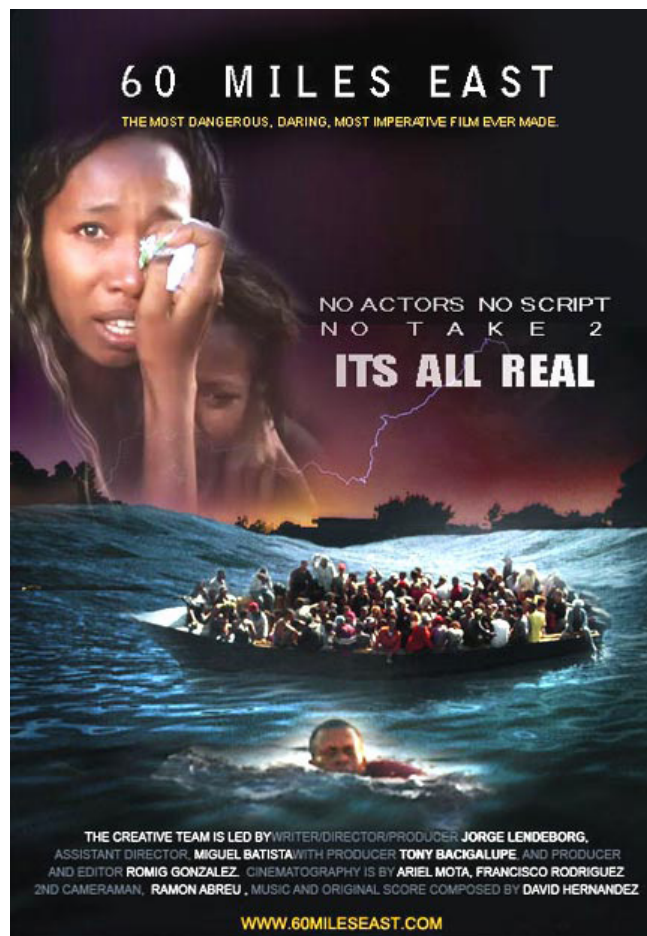
**YOLERO.** La Marina se ha puesto dura después de este gobierno, pero en todos los gobiernos siempre se escapan los viajes.

De esta manera queda esbozada la evidencia de algunos de los componentes de los viajes ilegales hacia Puerto Rico, dejando una aproximación sobre las instituciones estatales involucradas en este negocio.

Un lado distinto de la realidad del inmigrante se expresa en otro filme, esta vez realizado bajo la perspectiva de un creador dominicano residente en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos: *Buscando un sueño*, de Joseph Medina (1997). Esta película es un intento por reflejar una historia conjugada en la tónica del drama, sobre las perspectivas de dos jóvenes dominicanos que buscan una forma de llegar a completar los sueños de su niñez.

El filme, en su primera parte, trata de contextualizar un perfil de sus personajes que ayuda a la posterior consideración del futuro de ambos. Pepe, cuando ya es un joven, llega a Estados Unidos y empieza a trabajar con una precaria condición económica, pero sin faltar a los valores morales de su educación. Por otra parte, está Marcos, un aspirante a las grandes ligas de béisbol, pero cuya apreciación de

Figura 6. Foto del poster de la película *60 millas al Este*.



la realidad como inmigrante lo marca a decantarse por el camino de las drogas.

Ambas realidades son enfocadas bajo una reflexión de las alternativas que se pueden encontrar en una nación donde las oportunidades son tan lejanas como lograr las metas propuestas. El sector de Washington Heights se convierte en el terreno para la historia, como un panal urbano que involucra al trabajador constante, al traficante de drogas y a los desperdicios morales que pululan por la ciudad.

El trágico final de Marcos marca el colofón de una denuncia sobre el destino de muchos dominicanos que toman el camino del tráfico de drogas. Una de las escenas finales del filme intenta cerrar la historia con un mensaje de reflexión, teniendo como

apoyo el asesinato de Marcos, amigo de Pepe, y este último le reclama, en plena calle, a uno de los que se encuentran en una esquina de Washington Heights (*Buscando un sueño*, 1997):

**RAFA.** ¿Por qué me tratas así?, ¿qué te pasa?

**PEPE.** ¿Qué lo que me pasa?, es por ustedes que está muerto.

**RAFA.** Nosotros éramos amigos también.

**PEPE.** Eso es lo que tú llamas amigo y viene a pintarle un mural como si ya pasó todo.

**RAFA.** Tú sabes que eso pasa en la calle. El escogió su vida.

**PEPE.** Como la puedes escoger tú y tú, pendejo. Ahora tú me vienes con esa mierda.

**RAFA.** ¿Y qué se puede hacer?

**PEPE.** Quítate de esta esquina, quítense de esta maldita esquina.

El diálogo trata de ejemplarizar el sentido de la moraleja de aquellos que buscan la forma rápida de hacer dinero a través del tráfico ilegal de drogas en la urbe neoyorkina y del destino que pueden encontrar. Aquí, Pepe representa la idea del dominicano que va a buscar una forma honesta de vivir, mientras Marcos simboliza el desvío, el otro camino riesgoso. De esta manera, se cierra un discurso de reflexión sobre la historia de estos dos personajes.

A diferencia de las producciones citadas en este trabajo –como *Nueva Yol, por fin llego Balbuena* (Muñiz, 1995), *Un pasaje de ida* (Meléndez, 1988) o *Buscando un sueño* (Medina, 1997)–, el filme más reciente dentro de la cinematografía dominicana que toca el tema, pero esta vez desde la perspectiva del dominicano que llega, es la producción *Patricia, el regreso del sueño* (2017), de René Fortunato.

En esta producción, el personaje de Juan Carlos, luego de vivir por varios años en Nueva York,

regresa a República Dominicana para casarse con su novia; es el impulso esencial que encuentra el cineasta para hablar de una serie de motivaciones en torno a la idea de quien regresa y las aptitudes de quien lo recibe. Entonces, un detonante hace cambiar la disposición de Juan Carlos cuando descubre que su novia ya está casada, situación que lo coloca en un espiral de frustración hasta que conoce a Patricia, de quien se enamora.

Patricia es aquella metáfora con que juega el autor para definir un tipo de mujer dominicana cuya mirada se mantiene fija sobre ciertos valores, a diferencia de la contemplación del personaje de Juan Carlos. Mientras ella es optimista sobre las cuestiones fundamentales que todo ciudadano de esta república tiene que enfrentar, Juan se desencanta del país por los problemas y las desilusiones que está padeciendo.

Juan Carlos se enfrenta a la discriminación y a la imagen distorsionada que se posee del dominicano que regresa, del “dominicanyork”; ese “dominicano que, por residir en los Estados Unidos, ha adquirido algunas de sus costumbres y trata de mostrarlas” (DED, 2013, p. 267). Para Fortunato, la inmigración es abordada desde una óptica matizada por cierto mensaje discriminatorio, aunque asumiendo que el retorno también implica cierto arraigo emocional por el país. “En esta película la inmigración de retorno es el telón de fondo donde se desarrolla una historia de amor entre hombre/mujer, pero también, y, sobre todo, de amor por su país, con todo lo que ello implica” (Guzmán, 2017, 23 de octubre. p. 6c).

Fortunato, aparte de hacer una apología de la dominicanidad, trata de hurgar en los motivos internos del espíritu nacional, a través de una interpretación ingenua en su estructura narrativa, una oda simbólica a ciertos valores nacionales, aunque aporta otros elementos al ejercicio cinematográfico que se desarrolla en el cine local.



Figura 7. Los personajes de Manuel, Mauricio y Francisco en *Perico ripiao*. Foto (Cigua Films)



### La cárcel: universo para la corrupción o el amor

La corrupción es uno de los males principales que afectan la sociedad dominicana. El cine criollo, desde sus inicios, ha intentado denunciar cómo el poder político está por encima de la justicia, causando una percepción sobre las debilidades de las instituciones públicas. En esta parte, los directores dominicanos han hecho denuncias sobre las corrupciones presentes en las cárceles dominicanas, el clientelismo político, la corrupción en los diferentes sectores de la sociedad y la desorganización en las instituciones del Estado.

Varios filmes han asumido este reto y dejado a la consideración de los espectadores su manifiesto. Uno de estos filmes es *Perico ripiao* (2003; figura 7), de Ángel Muñiz. La historia se centra en tres seres humanos encarcelados en la década de los setenta por crímenes pequeños que, por la burocracia carcelaria, la

corrupción de sus autoridades y la complicidad entre funcionarios y militares, los convierten en presos olvidados. Esta fábula de los tres caminantes es el marco perfecto que Muñiz toma para hablar y denunciar las complicidades entre autoridades para el mantenimiento de un estado de impunidad y corrupción.

Este filme de Muñiz se acerca a los ejemplos en Latinoamérica de producciones dirigidas a abordar críticamente diversos aspectos de la realidad social y cultural de cada país. Velleggia (2007) manifiesta que en la historia latinoamericana se seleccionan, casi unánimemente, aquellas que aportaron a la comprensión de las situaciones locales, “obligada a sintonizar con los imaginarios sociales o satisfacer, de un modo u otro, demandas culturales de cada mercado” (Velleggia, 2007, p. 183).

Entonces, la premisa planteada por este realizador no dista mucho de la frecuencia discursiva de sus



Figura 8. Los personajes de Jualián y Manaury en carpinteros. Foto (Tabula Rasa Films).



películas, las cuales abordan, en distintos tonos, varios de los males presentes en la sociedad dominicana. A través de los personajes de Mauricio, Francisco y Manuel, el autor del filme se concentra en proporcionarles las mejores herramientas para facilitar el discurso donde cada uno de ellos posee una argumentación para poder escaparse y llegar donde sus familiares.

El contexto social y político donde se inserta la narración ubica su intención de hablar del Estado político del gobierno de Joaquín Balaguer. De esta manera, el realizador vierte una serie de tesis sobre la corrupción institucional, la que ha despojado de toda garantía civil a estos tres personajes.

Mientras Muñiz toca tangencialmente el tema carcelario, no es hasta el filme *La cárcel de La Victoria* (2004), de José Enrique Pintor, que el tema se conduce por los pasillos de una escala penitenciaria que desborda toda ficción cinematográfica. El filme le sirvió para revelar un contexto hasta el

momento inexistente en el cine dominicano y que facilitó para hablar de las componendas entre las autoridades carcelarias y la corruptela presente en las cárceles del país.

La historia revela una serie de detalles sobre el personaje principal. En un confuso hecho, su hijo de cinco años muere en manos de un asaltante, entonces este planifica la manera de entrar a la cárcel para vengar su muerte con la esperanza de encontrar al asesino. No obstante, lo que pudiera ser una solución a su descubrimiento, esta situación se convierte en un viaje por los lugares más oscuros de la supervivencia humana dentro de un contexto de marginalidad y corrupción.

Pintor, independiente del drama que se posa sobre este personaje, descubre para sí mismo y para la audiencia el modo de proceder de los encargados carcelarios que trafican con influencias y distorsionan su verdadera función en beneficio de sus intereses personales. Este accionar estuvo representado en el alcaide de la cárcel, quien somete, inclusive, a una

mujer a un intercambio sexual con tal de que esta pueda ver a su marido.

Las intenciones del realizador no es hacer la denuncia como tal, sino someter dentro del discurso fílmico una muestra de la realidad que roza lo político y social, aunque todo “filme no deja de tener una dimensión política, sea de manera connotada o denotada, en el campo de la cinematografía” (Velleggia, 2007, p. 128).

En otra tonalidad, aunque siempre tendente a la exploración del drama carcelario, *Carpinteros* (2017; figura 8), de José María Cabral, muestra una historia que mezcla el drama carcelario con un triángulo amoroso que viene a convertirse en su pivote, intuyendo que la garantía de esta situación mantendría a flote todo el andamiaje de la película.

En un último lugar imaginable, como es la cárcel de Najayo de República Dominicana, existe un romance entre dos personajes, pero este debe ser desarrollado a través del lenguaje de señas y sin el conocimiento de decenas de guardias, pues es la única manera de que el amor pueda sobrevivir. Aquí, el desenvolvimiento administrativo de la cárcel se muestra, quizás, no de una manera de explotación del mismo mal, sino como una dificultad para la realización del objetivo primordial de los enamorados, pues los protocolos de acción de los guardias, aunque poco definidos, muestran algunos visos corruptos, ya que son severos para algunas incorrecciones, pero permisibles para otras, como el trasiego de drogas y armas.

Cabral usa la cárcel como un telón de fondo donde Julián, Yanelly y Manaury se entremezclan dentro de un contexto sórdido, pero dejando espacios para una narración que, en algunos momentos, deja la narración formal, para tomar aspectos del docudrama. Una propuesta que sirve para estudiar lo que en el cine dominicano se debe seguir trabajando en cuanto al compromiso social, con las distancias existentes, aunque cada vez menores, de alcanzar un nivel de identidad social y fílmica en las producciones criollas.

## Conclusión

El cine dominicano, aunque no posee todavía rasgos de una fuerte identidad nacional, sí posee elementos que van encaminados a tener ese cuerpo identitario que le permita reflejar el imaginario colectivo en la pantalla grande. Y es precisamente estos ensayos argumentales sobre la problemática social expuestos en el conjunto de filmes estudiados que crearán esa posibilidad para conformar un cine maduro, capaz de analizar por cuenta propia los males presentes en la sociedad dominicana; y, aunque no presenta soluciones, sirve para debatirlos en torno a un producto que llega a las masas.

La denuncia social en los ejes argumentales de la corrupción institucional y la migración —este último enmarcado, principalmente, en los viajes ilegales— son ejemplos de que el cinema local nunca ha evitado los compromisos sociales dentro de este arte, y sus realizadores, de alguna forma u otra, han respondido a cierta responsabilidad como ejecutores y cronistas de la cotidianidad criolla, utilizando el cine como factor de socialización y culturización, de tratar temas complejos y socialmente polémicos y de lograr el equilibrio entre el entretenimiento y la reflexión (Pardo, 1998).

No queda más que invitar a que se continúe con esta labor de auscultar los temas sociales, exponerlos ante la consideración de las audiencias locales e internacionales para que así se pueda visibilizar un cine dominicano robusto y competitivo ante el panorama mundial.

## Referencias

- Acosta, R. (1994). *Cien años de cine latinoamericano, 1896-1995*. La Habana: ICAIC.
- Aristarco, G. (1968). *Historia de las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.

- Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*. Barcelona: Editorial Paidós Comunicación.
- Collado, L. (1981). *El tiguere dominicano*. Santo Domingo: Talleres Gráficos de la UASD.
- Diccionario del Español Dominicano* (2013). Santo Domingo: Academia Dominicana de la Lengua.
- Gammage, S. & Schmitt, J. (2004). *Los inmigrantes mexicanos, salvadoreños y dominicanos en el mercado laboral estadounidense: las brechas de género en los años 1990 y 2000*. México, D.F.: Publicación de las Naciones Unidas.
- Guzmán, C. (2017) [Entrevista con René Fortunato, director de *Patricia, el regreso del sueño*]. *Listín Diario*, ed. 36,080, *Ventana*, 6c.
- Hendricks, G. (1974). *The Dominican Diaspora: From the Dominican Republic to New York City—Villagers in Transition*. Nueva York: Teachers College Press.
- Mercadé, R., Puig, M. & Álvarez, E. (2012). *El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores*. Recuperado el 17 septiembre 2017 de [http://www.tripodos.com/index.php/Facultat\\_Comunicacio\\_Blanquerna/article/view/12/382](http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/12/382)
- Pardo, A. (1998). Cine y sociedad en David Puttman. *Rev. Comunicación y Sociedad*. XI (2), 53-90.
- Pardo, A. (2001) *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación*. Pamplona: Eunsu. Recuperado el 20 octubre de 2017 de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35977/1/>
- Pérez, M. (2014). *El mapa de la pobreza en la República Dominicana*. Santo Domingo: Ministerio de Economía, Planificación y Desarrollo. Recuperado el 29 de octubre 2017 de [http://eco-nomia.gob.do/mepyd/wp-content/uploads/archivos/uaaes/mapa\\_pobreza/2014/](http://eco-nomia.gob.do/mepyd/wp-content/uploads/archivos/uaaes/mapa_pobreza/2014/)
- Sáez, J. (1982). *Historia de un sueño importado*. Santo Domingo: Ediciones Siboney.
- Seña, J. (2014). La corrupción. Algunas consideraciones conceptuales. *Rev. Illes I Imperis*, 16(3G), 169-178. 8.indd. Recuperado el 20 octubre de 2017 de <http://www.raco.cat/index.php/IllesImperis/article/viewFile/284890/381859>
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Solanas, F. & Getino, O. (1969). *Hacia un tercer cine: notas y experimentos para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. Publicado en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. (1988). Volumen I. México: SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas.
- Sørensen, N. (2005). *Migración, género y desarrollo: el caso dominicano*. Madrid: Centro de Investigación para la Paz. Recuperado el 20 octubre de 2017 de <http://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/.pdf>
- Velleggia, S. (2007). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Santo Domingo: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Záiter, A. (1996). *La identidad social y nacional en Dominicana: un análisis psico-social*. Santo Domingo: Editora Taller.

## Películas

- Agramonte, A., Nova, R., Herdan, N., Hochroth, J. (Productores) y Medina, J., Piña, J., y Castillo, D. (Directores). (1998). *Buscando un sueño (In Search of a Dream)* [Película]. República Dominicana: Nova Creativ Releasing y Miravista Films.
- Astwood M., Melita, P., Lluberres, J., Martí, L., Muñiz, A. (Productores) y Muñiz, A. (Director). (1997). *Nueba Yol 3: Bajo la nueva ley* [Película]. República Dominicana: D' Cine, Cigua Films.



Bonetti, J. M., Espallat, A. y Bermúdez, D. (Productores) y Rodríguez, A. (Director). (2007). *Yuniol*<sup>(2)</sup>. [Película]. República Dominicana: Antena Latina Films.

Cabral, J. M., Ripoll, M. (Productores) y Cabral, J.M. (Director). (2017). *Carpinteros* [Película]. República Dominicana: Tábula Rasa.

Céspedes R., Lluberes, J., Agramonte, A. (Productores) y Muñiz, A. (Director). (1995). *Nueva Yol: por fin llegó Balbuena*. [Película]. República Dominicana: D' Película y Cigua Films.

Díaz, J. R. (Productor) y Bidó, C. (Director). (2006). *Viajeros*. [Película]. República Dominicana: Tropical Films.

Domínguez, P. y Cornielle, L. (Productores) y Domínguez, F. (Director). (1963). *La silla* [Película]. República Dominicana: Domínguez-Johnson-Carrau.

Lendeborg, J., Lendeborg, A., Batista, M. y Bacigalupe, T. (Productores) y Lendeborg, J. (Director). (2008). *60 Millas al Este (60 Miles at East)*. [Película]. República Dominicana: Latin Flavor Pictures.

Meléndez, A. (Productor) y Meléndez, A. (Director). (1988). *Un pasaje de ida* [Película]. República Dominicana: Producciones Testimonio.

Muñiz, M., Abud, R., Castillo R. y Báez, V. (Productores) y Castillo, R. (Director). (2016). *Cuentas por cobrar*. [Película]. República Dominicana: Ópera Prima Films.

Muñiz, A. y Jalsen, S. (Productores) y Muñiz, A. (Director). (2008). *Ladrones a domicilio*. [Película]. República Dominicana: Estudio Quitasueño.

Pérez, M. y García J. (Productores) y Pintor, J. H. y Pintor, J.H. (Director). (2004). *La cárcel de La Victoria: el cuarto hombre*. [Película]. República Dominicana: Hispaniola Pictures.

Romero, F., Pérez, M., Romero, H. y Nolasco, A. (Productores) y Pintor, J.H. (Director). (2007). *Sanky Panky*. [Película]. República Dominicana: Premium Latin Films.

Tonos, L., Muñiz, M., Corripio, M., y Muñiz, A. (Productores) y Muñiz, A. (Director). (2003). *Perico ripiao* [Película]. República Dominicana: Cigua Films.

Tonos, L. (Productora) y Fortunato, R. (Director). (2017). *Patricia, el regreso del sueño*. [Película]. República Dominicana: Ave Fénix Films.

### Datos de filiación

**Félix Manuel Lora.** Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Santo Domingo, tiene un Diplomado en Pedagogía Universitaria, y una maestría en Tecnología Educativa por la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra en Santo Domingo. República Dominicana.

Sus principales líneas de interés profesional y de investigación están vinculadas a la crítica y creación cinematográfica. En esta última ha participado en cursos y eventos importantes como: Curso de Cine. Impartido en la Cinemateca Nacional Dominicana, 1987; Curso-taller de Creación al Video. Impartido en el Centro Audiovisual Histórico Cultural, por el profesor Vicente González Castro. Director de la Televisión Educativa de Cuba, 1988; Taller de Guion y Realización. Impartido por Roger Christiansen y Cristina Venegas en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños, Cuba, 1996. Fue representante de la República Dominicana en el Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos realizado en Caracas, Venezuela, en noviembre de 2008, y sus artículos y reflexiones sobre cine dominicano han sido publicados en varios medios nacionales e internacionales, uno de sus más importantes es "Cine dominicano en la mira: Catálogo 1963-2014 (Algunos Comentarios al Margen)" que

comprende la catalogación de la producción cinematográfica de largometrajes realizada en el país en los últimos 48 años. Se desempeña como profesor

de la carrera de cine en el Área de Ciencias Sociales y Humanidades del Instituto Tecnológico de Santo Domingo. E-mail: felix.lora@intec.edu.do