

Posiblemente en la plástica y la fotografía dominicana es que se han interiorizado en esos vericuetos sociales de identidad esquivando las oscuras zonas foráneas para establecer factores subjetivos importantes que definan una característica particular dentro del arte visual dominicano. En la pintura dominicana moderna, que se inicia a principios del siglo XX, se adoptan nuevos estilos que buscan expresar la identidad sobre la condición racial, geográfica e histórica, en la que pintores como Jaime Colson y Darío Suro fueron sus más destacados exponentes.

Como indica Andújar, ofreciendo ejemplos más recientes, que el maestro Jorge Severino es un reproductor acertado de la imagen de la mujer negra dominicana en la que destaca toda la belleza de sus labios, pelo y pechos; Guillo Pérez asume los temas rurales e implanta imágenes muy definidas como son el gallo o la carreta de caña. Cándido Bidó a través del azul y el amarillo traslada la vitalidad del Caribe a sus lienzos con esa interpretación de mujer caribeña como un círculo continuo de belleza y poder; al igual que los colores y temáticas que presenta el mundo cultural local de Cuquito Peña; también las populares estampas rurales y urbanas del paisajista y costumbrista de Yoryi Morel o los sembradores de Dionisio Blanco.

En una equivalencia meridional también están los fotógrafos de la fotografía fija cuyo origen de este oficio en el país se remonta a 1851 con la llega a República Dominicana de los “técnicos del daguerrotipo” (refiriéndose al primer procedimiento fotográfico desarrollado y perfeccionado por el francés Louis Daguerre y difundido oficialmente a partir del año 1839), para reproducir características geográficas, puntos estratégicos y costumbres del país con el objetivo de construir un informe visual de todo lo registrado. Como este oficio en el país tuvo un constante ejercicio por parte de sus hacedores, -a diferencia de la cinematografía que tuvo un ligero auge a principio de los años veinte, pero repentinamente desaparece-, la fotografía pudo desarrollarse suficientemente a través del tiempo y de los cambios sociales ocurridos en el país para interpretar los rasgos esenciales de la cotidianidad dominicana, de su gente, costumbres y paisajes.

Desde los aportes de los pioneros como Abelardo Rodríguez Urdaneta, Francisco Palau, Julio Pou, Alfredo Senior, Barón Castillo, Tuto Báez, la escritora Hilma Contreras, Ana María Schwartz, Jacinto Gimbernard, Max Pou, Thimo Pimentel, Milvio Pérez hasta los profesionales de la fotografía contemporánea como Natalio Puras Penso (Apeco), Wifredo García, Domingo Batista, Polibio Díaz, Peyi Guzmán, Ángela Caba, Mariano Hernández, Patricia Pou, Geovanni Cuevas, Maritza Álvarez, Juan Jesús de los Santos, Pascual Núñez, Mayra Johnson, Ricardo Briones y Nicole Sánchez, la fotografía dominicana ha dado sus respuestas a los propósitos de revelar esa identidad nacional a través de este oficio.

Además, de los principales movimientos fotográficos que se crean en República Dominicana a partir de la década del 60 como Jueves 68, Fotogrupo, Grufos, Visiones X Ocho y Photoimagen, la percepción fotográfica de estos profesionales ha podido establecer un patrón de rasgos definitorios en la forma y fondo de la identidad física y psicológica del dominicano (a).

El “dominicus fílmicus” en la realidad fílmica nacional: algunos apropiados ejemplos

Entonces, si se analiza cuál ha sido el perfil de identidad dominicana que se ha reflejado en la producción fílmica dominicana de largometraje, en lo que refiere a la ficción, se puede establecer que ha existido una debilidad marcada en la misma representación de lo que es un dominicano (a) cinematográfico o ese “dominicus fílmicus” que trata de simular una característica que todavía no llega a su convencimiento total.

Aunque se pueden ilustrar algunos “destellos de identidad” revelados más dentro del cortometraje y

el documental que en muchos de esos largometrajes de ficción que caminan de manera solitaria por este espectro cinematográfico sin que hayan aglutinado propósitos para tomar compromisos similares de forjar una imagen más o menos ordenada y coherente del pensamiento dominicano.

No obstante, se puede ilustrar unas pocas experimentaciones contenidas en algunas producciones fílmicas como en la película *Un pasaje de ida* (Meléndez, A., 1988) cuando a través de su lienzo cinematográfico se despoja, precisamente de esa vanidad publicitaria y se enfoca en el dominicano (a) que intenta buscar una mejoría a sus dificultades económicas. Los personajes involucrados hablan de sus precariedades, pero también de sus sueños y anhelos por migrar hacia los Estados Unidos, al “país de los dólares”, imagen que es forjada por los dominicanos que regresan a vacacionar a República Dominicana e imitan algunas características del extranjero para simular cierto progreso económico, aunque sea un simple obrero de trabajos menores como el bodeguero, taxista, limpiador o el Súper, ese encargado de la supervisión adecuada del funcionamiento y mantenimiento del mismo de un edificio de departamentos en la ciudad de Nueva York.

La imagen que presenta este largometraje dominicano es la más cercana a la estética Latinoamericana y muestra un retrato aproximado de la composición social dominicana que se distribuye entre los obreros de la panadería, los lumpenes y aquellos de clase media alta que trafican con inmigrantes, pero que también envían a la doméstica a hacer las compras al mercado de abastecimiento de productos agrícolas.

Otro ejemplo en cuanto a la presentación del primer modelo de dominicano que aparece en la pantalla nacional, de esa visualización imaginaria de lo que puede ser un personaje criollo con características sociales y psicológicas no muy distantes de la realidad, se puede localizar en el tipo sugerido por Luis Bernardo Marte Hernández (Luisito Martí), humorista, músico, actor, productor y presentador de televisión dominicano quien convirtió al personaje televisivo de Balbuena en el más popular de la década de los ochenta y noventa, por su característica de humilde soñador y holgazán que anhelaba viajar a Nueva York en busca del sueño americano.

Balbuena, creado en la década del ochenta en las comedias realizadas para el programa El Show del Mediodía, transmitido por el Canal 9 Color Visión, se concretiza través de la película *Nueva Yol: por fin llegó Balbuena* (Muñiz, A., 1995), donde se constituye a sí mismo en un personaje capaz de revitalizar ese perfil criollo y localista. La historia de Balbuena es la historia de muchos de los hombres y mujeres que son moldeados por una cultura popular de supervivencia por 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”, como lo define el Diccionario del Español Dominicano. (Santo Domingo: Academia Dominicana de la Lengua, 2013): 656.

También, como lo expresa la doctora Josefina Zaiter, que 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. Aunque el ‘tíguere’ tiene como ley principal salir bien parado de cualquier situación, no importa las armas que vaya a usar. En: Collado, Lipe. *El tíguere dominicano*. (Santo Domingo: Talleres Gráficos de la UASD, 1981).

La misma estructura física con la camisilla roja, pantalones de fuerte azul, boina y peineta en la cabeza, —con un claro simbolismo a la bandera dominicana—, que adornan la característica física de Balbuena, lo convierten en la imagen única y revisada del personaje popular barrial. Este personaje

En busca de la “identidad nacional” en la producción filmica dominicana. Algunos elementos de aproximación (2)

Félix Manuel Lora

Como los elementos que se expresan en los sectores populares, que dan contenido a la manera de asumir la identidad nacional como son el buen sentido del humor, lo extrovertido, lo espontáneo y desconfiado, en este último aspecto, es lo que el psiquiatra dominicano Antonio Zaglul lo llama el ‘gancho’ o “caer en una trampa o engaño” como también define el Diccionario del Español Dominicano. (Santo Domingo: Academia Dominicana de la Lengua, 2013): 334. Producto de la tradición histórica hecha de persecuciones, censura, abuso de poder, nepotismo y autoritarismos que hace surgir una desconfianza que llega a ser paranoide.

Sumado a esto está la presencia constante del pasaporte como el símbolo que conjuga todas las aspiraciones y sueños que tienden 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.

Otros ejemplos que rebuscan en esa identidad social se encuentra en *Cocote* (De los Santos, N., 2018), en la que el sincretismo religioso queda evidenciado como una forma compleja de mirar hacia esa dominicanidad marginada por el discurso de la clase política dominante.

Esa fuerza interna que conlleva creer en impulsos sobrenaturales, conocer el futuro a través de la lectura de la taza o la baraja, persiguiendo un golpe de suerte, echarse a los bailes de Palos, el Gagá o rezar fervorosamente a las vírgenes y a los santos católicos para la solución de algún conflicto existencial.



Escena del filme dominicano «Cocote» (2018).

La dominicanidad que presenta Nelson Carlo no es la expresada a través de los medios masivos que han revestido esa capa de identidad con un barniz de cliché publicitario que ha distorsionado la herencia de lo que se interpreta como dominicanidad.

Cocote es el discurso fílmico dominicano más certero sobre la dominicanidad que se ha observado en el panorama local. Su concepción rompe con todo lo establecido en términos estéticos y argumentales, pues su aproximación al cine antropológico le confiere un status totalmente distinto a esa paleta de colores manifestada en el discurso criollo.

A través del personaje de Alberto, encarnado por Vicente Santos, un jardinero evangélico que trabaja en una casa de clase media alta, que regresa a su pueblo natal para asistir al entierro de su padre asesinado, se cuenta un relato inquietante sobre el olvido y el rechazo, pero también sobre la venganza y la marginalidad.

Una vez en el pueblo, se ve obligado a participar en cultos religiosos contrarios a sus propias creencias y manifestaciones de su fe. Su llegada implica la presión de hacer valer el orgullo de la familia por la muerte de su padre asesinado, la resolución es cumplir con los preceptos que, según su familia, debe asumir como hombre, cuestión enraizada en la dinámica social de los pueblos del interior del país.

Esta particularidad de presentación de su conflicto interno es la clave para entender una serie de factores que se entremezclan en las manifestaciones religiosas en los pueblos del país y en las ceremonias de cómo se sufre el duelo por los muertos. Alberto es sentenciado por su hermana a cumplir con lo establecido por las reglas del honor. Su recriminación es válida dentro de un contexto casi de verdad sacralizada, de vestigio antropológico de esa ley del “ojo por ojo” que aún pervive.

Alberto es la síntesis del dominicano, pero a su vez, del hombre que trata de huir de su pasado, pues el peso de las tradiciones es más fuerte que la propia voluntad, asunto que, irremediamente, lo consume y lo obliga a realizar el mandato que dicta las tradiciones. De los Santos, además, traslada su relato y lo condiciona a las mismas interpretaciones geográficas que produce el sur del país, en la que su agreste impresión moldea un tipo de pensamiento rural distinto a otras zonas.

Esta misma razón se encuentra en la película *Perico Ripiao* (Muñiz, A., 2003) cuya fábula que involucra a sus tres personajes que escapan de la cárcel donde se encuentran, los obliga a realizar una travesía que los lleva por esos mismos caminos recorridos por la migración, el contrabando y la corrupción. En cuanto a su identidad visual, —posiblemente el trabajo más identitario a nivel fotográfico que puede encontrarse en una película dominicana—, procura reflejar un paisaje que se sintoniza con el particular pensamiento del hombre y mujer rural dominicano.

En otro aspecto, la interpretación de la gastronomía criolla de origen europeo, pero desarrollada en la isla también a través de esas influencias africanas, ha sido también otro de los escollos que no se ha explorado de manera adecuada. En este caso, el ejemplo más alusivo entre los largometrajes dominicanos se encuentra la comedia *Tubérculo Gourmet* (López, A., 2015) en la que la encarnación del actor Raymond Pozo como ese hombre rural -estereotipando la imagen del propio dominicano a través de una imagen que no reivindica su fisonomía- y que antepone la ingesta de provisiones locales frente a cualquier otra prioridad existencial, es parte de una tímida exploración a los argumentos de identidad nacional producido a través de los alimentos típicos, la culinaria y la gastronomía en la que también se imputan los reductos publicitarios de superficialidad conceptual, perdiendo la oportunidad de construir un discurso sobre las diferencias sociales en base al tipo de plato y sus componentes, puesto que, como afirma Carlos Andújar que los grupos sociales dominantes tienen una alimentación distinta, aunque integren platos tradicionales, no comen los mismos alimentos que la población de escasos recursos, diferenciándose según los distintos platos y los momentos sociales en que son usados.

Lo tangible e intangible en los aspectos de la dominicanidad fílmica

dominicana, es el catálogo de personajes asumidos por Mercedes José García Álvarez (Cheddy García), Fausto Genaro Mata Ortiz (Fausto Mata), Manolo Ozuna, Ramón Figueroa Pozo (Raymond Pozo) y Miguel Cristóbal Céspedes Santana (Miguel Céspedes), actriz y actores populares que han sido obligados por la demanda comercial, a la alternancia entre el medio televisivo y el cinematográfico.

Todos poseen elementos comunes que conjugan ciertos estereotipos, herencia de la personificación “balbueniana” de Luisito Martí, que les ha facilitado continuar con la construcción de ese perfil de extroversión, espontaneidad y desconfianza presente en los personajes de las producciones fílmicas locales.

Entre distintas escalas de superación, ellos han tratado de elevar sus propios valores al momento de interpretar sus personajes, pero el lastre de sus esquemas televisivos los obliga a cumplir con sus rutinas y anclarse a un patrón de historia que los productores, realizadores y guionistas han establecido dentro de este limitado contexto creativo.

Además, existe una carencia de los componentes más profundos de interpretación de la identidad dominicana que quedan reducidos —como se ha explicado en la herencia publicitaria del contenido audiovisual local— a valores superficiales donde no existe, hasta el momento, un estudio de los factores de intangibilidad de la cultura dominicana en los largometrajes dominicanos de ficción, a excepción de lo explicado con *Cocote*. Esto ha provocado, además, que las propuestas visuales en las películas dominicanas respondan a una imposición publicitaria hacia lo actual más no a lo moderno, por eso su estética envejece aceleradamente, envejeciendo también su intención visual que no llega a concretar ninguna razón de trascendencia en el tiempo.

Las restantes visualizaciones sobre el panorama fílmico local aún pueden ser más graves dependiendo de los tonos que sus propios realizadores hayan otorgado a las historias. La representación del Caribe en muchos largometrajes dominicanos de ficción, por ejemplo, es una mera referencia y siempre destinada a caminar en sentido contrario a esa brújula de identidad que apunta hacia un mar profundo y aún sin domar por la creatividad de los directores locales.

Muchos, inclusive, lo reniegan en sus propuestas fílmicas y destinan todos sus esfuerzos para hacer pensar que Santo Domingo, como ciudad principal, está anclada solo a los grandes establecimientos comerciales y a la prosperidad de la clase media. Y si se presenta la cotidianidad de los barrios marginados o de la vida pueblerina, se refleja como una estampa moldeada por una mirada política de exclusión donde se ridiculiza sus costumbres hasta el más simple personaje que allí habita por un desconocimiento de los valores culturales que cada región posee.

Cuando se trata de las bellezas naturales, principalmente las playas, es asumido como un lugar de veraneo, asociado a las vacaciones en la que el bronceado es aceptado cuando se asocia a un estatus de clase, a la posibilidad de tener dinero para ir a la playa, pasear en un yate o de tener tiempo de ocio, subrayando esa contemplación interseccional que luego tiene sus expresiones en las implementaciones de las políticas públicas.

El desarrollo del largometraje dominicano de ficción tendente a la construcción de un “Cine Dominicano”, —puesto que, hasta el momento, es bastante arriesgado asumir este calificativo—, parece no propugnar por la unificación de criterios ni optar por la sindicalización de sus temáticas. La voluntad de los realizadores, guionistas y productores tiende más a la máquina de operaciones que a la conjugación de un cine de concertación discursiva, creativa y hasta ideológica, sin renunciar a los compromisos individuales de cada mirada propia y particular.

Aún no existe un “Cine Dominicano” puesto que, en su faceta industrial, todavía faltan muchos engranajes por acoplar. Aún no existe un “Cine dominicano” porque en su área académica faltan muchas horas curriculares de prácticas y estudios teóricos que ayuden a preparar a varias generaciones de realizadores audiovisuales con compromisos destinados al descubrimiento antropológico, social y psico-social de lo que representa el pensamiento nacional dominicano.

Aún no existe un “Cine Dominicano” porque se carece de un pensamiento concertado general de qué tipo de cine se espera en República Dominicana dentro de las próximas décadas. Aún no existe un “Cine Dominicano” porque faltarían decenas de películas más para producir una antropología fílmica suficiente, un volumen sustancial de géneros, historias y personajes que permitan hacer una revisión de las estrategias formales y técnicas de desarrollo de la presencia de la identidad dominicana y de lo que realmente es un cine nacional, representativo y único en cualquier parte del mundo.

La práctica fílmica en República Dominicana, aunque inicia en el 1923 con las invenciones de Francisco Palau, añadiendo las experiencias de los documentales y noticieros propagandísticos durante el régimen trujillista, los ejercicios de cortos documentales sociales después de la caída de la dictadura, principalmente, los producidos por el Comité pro Instituto Nacional de Estudios Cinematográficos (CINEC), y todo el volumen de publicidad televisiva y radial desarrollado en los años setenta y ochenta, no es hasta la promulgación en el año 2010 de la Ley para el Fomento de la Actividad Cinematográfica en la República Dominicana (Ley 108-10) que apenas comienza su trayectoria regulatoria, incentivada y estructural. Es a partir de este año cuando la práctica se fija de manera constante a diferencia de los saltos cuánticos que caracterizan los años anteriores a la promulgación de dicha ley.

No obstante, la acelerada producción cinematográfica dominicana registrada a partir del 2011 no significa que se haya alcanzado una calidad en cuanto a la exposición de los argumentos, independiente del avance en los aspectos técnicos. En este sentido el periodista Adalberto Grullón determina algunos aspectos de la pluralidad que la ley de cine debería tener como medio de comunicación de masa y sobre el incentivo fiscal que contempla esta ley 108-10 afirmando: *“El financiamiento es incondicional y por tanto no requiere que las películas cumplan con la misión ética, democrática y plural que deberían asumir los medios de comunicación”*. Ver: Grullón, Adalberto. (coord.). *Análisis del Desarrollo Mediático en República Dominicana*. (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Programa Internacional para el Desarrollo de la Comunicación (PIDC). Santo Domingo: UNESCO, 2017): 117.

Se sabe que la trayectoria es larga para la producción fílmica dominicana igual como lo realizado por los demás grupos de artistas plásticos y visuales que han recorrido un amplio espectro donde se han podido identificar aquellos elementos de identidad nacional. Ahora falta a los creadores cinematográficos poner sus respectivas voluntades para ocupar el espacio de descubrimiento que les toca por derecho.

Félix Manuel Lora es comunicador social y crítico de cine; columnista de Acento.com.do.