

ASPECTOS IDEOLOGIZANTES DE LAS FAMILIAS REPRESENTADAS EN LOS LARGOMETRAJES DOMINICANOS: NUEBA YOL 1 (1995) Y YUNIOR 2 (2007)

Ideological aspects of the families represented in the Dominican feature films: Nueva Yol 1 (1995) and Yuniol 2 (2007)

Gerardo Roa Ogando

Profesor investigador de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). gerardoroagando@gmail.com

Recibido: 17/1/2018 • Aprobado: 24/3/2018

Cómo citar: Roa Ogando, G. (2018). Aspectos ideologizantes de las familias representadas en los largometrajes dominicanos: *Nueva Yol 1* (1995) y *Yuniol 2* (2007). *Ciencia y Sociedad*, 43(2), 35-50. doi: <http://dx.doi.org/10.22206/cys.2018.v43i2.pp35-50>

Resumen

En este artículo analizo la representación del rol de la familia en las películas dominicanas *Nueva Yol 1, por fin llegó Balbuena* (1995), de Ángel Muñoz, y *Yuniol 2* (2007), de Alfonso Rodríguez. Parto de los postulados teóricos del sociólogo francés Louis Althusser (1974), quien incluye la familia dentro de los aparatos ideológicos de Estado, ya que en esta se construye la identidad de los hombres y las mujeres mediante un discurso ideologizante expresado a través de intercambios verbales y no verbales. La metodología aplicada es hermenéutica-triangular. Participaron tres grupos controles compuestos, respectivamente, por sociólogos, cineastas y estudiantes de cine. Concluyo afirmando que en la primera película se representa un aparato ideológico débil, carente de discurso familiar. Esta es una característica muy común en algunas familias de inmigrantes en los Estados Unidos de América, cuyos padres dedican casi todo su tiempo al trabajo, delegando su responsabilidad a los ciberamigos, a la televisión, a sus profesores y a los compañeros de aula. En la segunda película los aspectos discursivos de ideología familiar son más evidentes. En ambas producciones se representan las familias para desarrollar una trama de denuncia social, por lo que estas filmicas pueden resultar idóneas para potenciar la reflexión entre los miembros de la familia posmoderna.

Palabras clave: análisis del discurso; ideología; familia; adoctrinamiento; cine; República Dominicana.

Abstract

In this article I analyze the representation of the role of the family in the Dominican films *Nueva Yol 1, finally arrived Balbuena* (1995), by Ángel Muñoz, and *Yuniol 2* (2007), by Alfonso Rodríguez. I start from the theoretical postulates of the French sociologist Louis Althusser (1974), who includes the family within the ideological apparatuses of the State, since in it the identity of men and women is constructed through an ideological discourse expressed through verbal exchanges and non-verbal. The applied methodology is hermeneutic-triangular. Three control groups composed, respectively, by sociologists, filmmakers and film students participated. I conclude affirming that in the first film a weak ideological apparatus is represented, lacking family discourse. This is a very common feature in some immigrant families in the United States of America, whose parents devote almost all their time to work, delegating their responsibility to cyberfriends, television, their teachers and classmates. In the second film, the discursive aspects of family ideology are more evident. In both productions, families are represented in order to develop a plot of social denunciation, which is why these films can be ideal to foster reflection among members of the postmodern family.

Keywords: Discourse analysis; ideology; family; indoctrination; cinema; Dominican Republic.



Introducción

La representación del rol de la familia ha sido un tema recurrente en el cine desde sus orígenes. Fue Alice Guys quien introdujo temas e ideologías en la narrativa cinematográfica, incluyendo los referidos a la más antigua institución social, en su estado prehistórico. Esta tendencia es notoria en la primera película realizada en los Estados Unidos de América por el cineasta alemán F. W. Murnau, titulada *Amanecer* (1927). En ella se cuenta la historia de una familia campesina compuesta por un matrimonio y por un niño. El esposo se enamora perdidamente de una mujer citadina, quien le pide que se divorcie para mudarse con ella a la ciudad. El hombre planea simular un accidente para ahogar a su esposa en un lago, pero a la hora de la verdad su consciencia no se lo permite. La mujer se da cuenta de la trama y huye a la ciudad. Él la persigue hasta alcanzarla para pedirle perdón, así que ella decide perdonarlo renovando sus votos matrimoniales en una iglesia. Al final, el amor a su familia pudo más que la amante. En esta película la ideología familiar de padre, madre e hijo es evidente en algunas de sus conversaciones.

Para el año 1971, Norman Jewison estrenó la película *El Violinista en el tejado*. En ella la representación del rol de la familia como aparato ideológico es muy evidente en las conversaciones de los padres con sus hijas, quienes las educan de acuerdo con sus costumbres tradicionales. Como pretenden que estas se casen con hombres acaudalados, van preparándolas mentalmente para tal fin. Las hijas actúan según la ideología de familia que han recibido.

En 1993, el cineasta estadounidense Robert de Niro estrenó la película *Una historia en el Bronx*, en la que representa la relación de un padre, conductor de autobús, con su esposa y con su hijo de nueve años. Aunque vivían en el barrio más pobre del Bronx, su padre lo adoctrinaba¹ a través de un

discurso ideológico que lo hizo colocar su dignidad por encima de las ganancias ilícitas.

En el año 2007, Jason Reitman estrenó *Juno*, acerca de una joven que tras su primera experiencia sexual queda embarazada, pero decide no abortar pese a la férrea actitud de su padre y de su madrastra. Entrega su niño en adopción a un matrimonio que no podía concebir y este lo adopta. De inmediato inicia un proceso de educación en torno al niño, a través de reiteradas conversaciones, actitudes y canciones.

En el contexto local, cuando Francisco Palau estrenó el primer filme auténticamente dominicano, lo que hizo fue representar aspectos de la ideología religiosa católica en una procesión de *Nuestra señora de la Virgen de la Altagracia*, en cuyas escenas se retrata a la familia como núcleo integrador de la adoración (Báez, 2017; Roa, 2017a). Los aspectos de una ideología de familia son más explícitos en la segunda película, *Las emboscadas de cupido*, del mismo cineasta, en la que se cuenta la historia de un joven enamorado de una señorita de alta sociedad. Aunque cuenta con el consentimiento de la madre de la joven, es rechazado tajantemente por el padre. Para obtener el favor de su futuro suegro, se inventa una trama con ayuda de sus amigos. Un día en que la familia debió salir de paseo, los amigos del joven simularon un secuestro, tras lo cual apareció el novio sometiendo a los falsos delincuentes. Con esta acción logró la aceptación de su suegro (Sáez, 1982).

Durante la tiranía de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961), el cine fue utilizado como instrumento ideológico, puesto que lo que se filmó durante todo aquel período resaltaba los logros del tirano. De ese modo, se trató de adoctrinar a los ciudadanos a través de representaciones de individuos que alababan las bondades del régimen (Carrasco, 2013). Las películas aptas para las familias eran identificadas con el color blanco, por lo que estas, al no representar

1. Adoctrinar es equivalente, en este artículo, a instruir según la cultura, las tradiciones y las doctrinas de los padres.

ninguna amenaza para el régimen, se consideraban adecuadas para todo público (Báez, 2017; Roa 2017a).

Hasta el año 2017 se estrenaron en el país 165 películas y en una gran parte de estas se representa la familia como aparato ideológico, independientemente del género cinematográfico (Roa, 2017a, p. 6). Por tal razón, en el presente artículo analizo la representación de los aspectos del discurso ideológico en el contexto familiar, partiendo del concepto de Louis Althusser, quien teoriza la familia como un espacio en el que se forja a los sujetos según la ideología de sus padres. Igualmente, el análisis se basa en el planteamiento de John Locke cuando sostiene que ningún hombre nace libre, puesto que ni siquiera elige su propio nombre, ni su lengua, ni su cultura, etcétera. Es la familia a través de su discurso ideologizante la que proporciona su identidad a los sujetos. Luego, se suman otros aparatos como la escuela, las iglesias, los clubes juveniles, entre otros que no constituyen foco de interés en este artículo.

Metodológicamente, el contenido de este aporte aborda una de las variables de una investigación cualitativa más extensa, cuyos ejes transdisciplinarios se sostienen en la lingüística, el análisis crítico del discurso, la sociología, la semiología y la cinematografía. Por tratarse de la representación del rol de la familia en dos películas dominicanas, el análisis es sociológico, discursivo y semiológico. Nuestras opiniones derivan esencialmente de los resultados de un procedimiento metodológico triangular aplicado a un grupo de estudiantes universitarios, a una grupo de cineastas y a otros de sociólogos. Los resultados de esta triangulación constituyen un interesante aporte para los estudiantes de cine, cineastas y teóricos del área. Todos estos sujetos pueden interesarse en las dimensiones epistemológicas, dialécticas y axiológicas de una clasificación del séptimo arte dominicano, en la que la categoría “familia”, como contenido y como estrategia

para la narrativa cinematográfica, sea tema de representación y de análisis.

Sobre las películas que fungen como objeto de esta investigación, se han publicado múltiples artículos de prensa y también artículos en publicaciones indexadas. Sin embargo, todas las consideraciones realizadas se enfocan en la migración como tema principal, y unos pocos en la denuncia social, como es el caso del artículo publicado recientemente por el cronista y cineasta dominicano Félix Manuel Lora Robles (Lora, 2017) además de los aportes realizados por Luis Beiro Álvarez (Céspedes, 2018) entre otros. El tema de la familia, como espacio de formación ideológica, ha sido soslayado tal vez por cuestiones metodológicas.

Las dos películas que aquí se analizan corresponden, la primera, al cineasta Ángel Muñoz: *Nueba Yol 1, por fin llegó Balbuena* (1995) y la segunda corresponde al cineasta Alfonso Rodríguez: *Yuniol 2* (2007). En los dos largometrajes la narrativa se construye sobre la concepción ideológica de familia como una metáfora de desarrollo de la trama.

Aspectos teóricos

El concepto de ideología en el discurso de la familia

El concepto de ideología de familia aparece en la obra *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (1974), de la autoría del sociólogo francés Louis Althusser. En este libro su autor amplió la noción del concepto marxista de ideología², la cual era en-

2. El término ideología fue acuñado por primera vez por el pensador ilustrado Destutt de Tracy, en el año 1801, en su obra *Eléments D'Idéologie (Elementos de ideología)*. En esta inmensa obra de cuatro volúmenes propuso una ciencia llamada ideología, que explicaría de dónde venían nuestras ideas y cómo se desarrollaban. Posteriormente, Napoleón Bonaparte usó el vocablo en un sentido peyorativo, acusando a Destutt de Tracy y a sus seguidores de “ideólogos” (Fernández, 1994, p. 10). En el marxismo se entiende la ideología como falsa conciencia, a través de la cual la clase dominante enajena al pueblo para que no

tendida como “falsa consciencia” y como sistema de representación del mundo que permite a la clase dominante legitimar su posición privilegiada sobre la clase dominada (Marx & Engels, 2000). Karl Marx incluye la ideología familiar dentro de las instancias que constituyen la superestructura social, pero es Louis Althusser quien le confiere la misma condición con que son tratadas, verbigracia, las ideologías políticas, religiosas, educativas, etcétera.³

Althusser (1974) explica con precisión los aparatos ideológicos de estado con los que se consolida el control social y con este la dominación: lo religioso y el sistema de sus distintas iglesias; el sistema educativo constituido por escuelas públicas y privadas; la familia, entendida como unidad de trabajo y como unidad de consumo; lo jurídico y sus formas ideológicas y de represión estatal; el sistema político y sus partidos; lo sindical y sus distintos gremios; los medios de comunicación e información de masa –radio, televisión y prensa–; la cultura –letras, bellas artes y deportes, etc.–. Louis Althusser también explica con detalle cómo operan las ideologías, las cuales él, además de definir las en función de los aparatos ideológicos de estado, las conceptualiza, igualmente, como aparato represivo de estado. La familia corresponde únicamente a los aparatos ideológicos, según este autor.

Para Louis Althusser la función del aparato político es someter a los individuos a la ideología política del Estado mediante el aparato de información –entre otros– que, a la vez, atiborra a todos los ciudadanos por medio de la prensa, la radio, la televisión y el

cine, transmitiendo “dosis diaria de nacionalismo, chauvinismo, liberalismo, moralismo, etcétera”. Del aparato religioso afirma que su función ideológica consiste en recordar mediante los sermones y en otras ceremonias que el hombre es polvo y que su porvenir es la vida eterna. Finalmente, en cuanto a la familia, circunscribe su papel a la producción y al consumo (Althusser & Acosta, 1974, p. 6).

Pero, en las películas, así como en la vida real, la familia no se limita a la producción y al consumo. Más que esto, constituye la representación del primer espacio de adoctrinamiento ideológico de los individuos. Este aspecto se inspira en el pensador inglés John Locke, quien afirma que ningún individuo nace libre (Locke, 2006), puesto que no decide siquiera su propio nombre. Todo lo demás lo adquiere inicialmente de su familia: ideas, lengua, cultura, así como su propia concepción del mundo (Sorensen & Guarnizo, 2007).

En el campo de la sociología, la familia es entendida como la primera instancia ideológica o institución que sirve de desarrollo y sostenibilidad a la sociedad. Dentro de su papel consta el proporcionar los patrones de conducta. Por eso, constituye expresiones variadas “en modos de establecer vínculos sexuales, de definir lazos afectivos, de convivir, de procrear, de socializar a los hijos, de producir y proveer de bienes materiales a sus miembros, de satisfacer necesidades afectivas” (Del Valle, 2004, p. 7).

No resulta extraño, por lo tanto, el que la familia haya sido un tema recurrente en la fílmica, desde sus orígenes en París, en el año 1895, tal y como se afirma en la siguiente cita:

“La infancia ha sido, es y será motivo de inspiración y reflexión en el arte, en cualquiera de sus manifestaciones, bien sea el cine (denominado “séptimo arte”), como en cualquiera de las previas seis Bellas Artes consideradas del mundo clásico: arquitectura, escultura, pintura, música (incluye el teatro), declamación (incluye la poesía) y danza. Niños y adolescentes comparten la aventura e

reclame sus derechos, pero en nuestra investigación se parte de la premisa de que entre discurso e ideología existe una relación dialéctica.

3. Aunque en el marxismo se entiende la ideología de forma negativa, en nuestra investigación el concepto no se reduce ni a lo negativo ni a lo positivo. Más bien, constituyen sistemas de representaciones mentales del mundo que los sujetos construyen histórico-socialmente gracias a la interacción intersubjetiva.

historia del cine, bien en papeles principales o de reparto, como núcleo o como excusa argumental, en la salud y en la enfermedad”. (González, 2010, p. 2)

Es notoria la importancia que confiere el cine contemporáneo al rol ideologizante que desempeñan las familias en la conformación de la identidad de los individuos. Por eso, la concepción del mundo de los entes sociales depende del tipo de familia en que se hayan formado (Valle, 2014). Las familias tradicionales, las compuestas por padre, madre e hijos, son las que mayormente se representan en el cine. Pero, igualmente, las familias monoparentales (Sumaza & Rodríguez, 2003), constituidas por solo uno de los padres, también son objeto de representación cinematográfica, y en ambos tipos de familia se transmiten sistemas de ideas, lecciones de conducta o inconductas propias del concepto patriarcal e ideal de familia (Aviña & Casarín, 2000).

En el campo del análisis crítico del discurso, el investigador holandés Teun Adrianus Van Dijk realizó estudios de ideologías racistas, migratorias y sexistas, mostrando cómo los discursos se constituyen en vehículos de transmisión de las ideologías, incluyendo los producidos en la familia (Van Dijk, 2011). El cine es un vehículo de transmisión de ideologías familiares, como lo muestra la frecuencia de su representación, tanto a nivel internacional como en algunas películas dominicanas. Al respecto, Lie y Piedras (2014, p. 3) dicen que “una segunda característica que comparten los documentales recientes es la preponderancia de la familia como núcleo de explotación sobre la identidad de los realizadores”.

En definitiva, en esta investigación se asume la ideología como el conjunto de creencias, doctrinas, ideas, intereses, estereotipos y valores, etc., que fungen como base de los grupos para llevar a cabo determinadas prácticas sociales. Las asociaciones

religiosas, los partidos políticos⁴, los equipos deportivos, los gremios, los clubes, los grupos de amigos, la escuela y la familia son algunos ejemplos de grupos sociales que operan movidos por las fuerzas de sus creencias, intereses e ideas (Méndiz, 2008). La ideología familiar refiere al adoctrinamiento del cual es objeto el individuo desde su nacimiento en el seno de su familia e incluye el sistema de creencias y representaciones del mundo que sus miembros comparten, amén de sus costumbres, hábitos, prácticas religiosas, recreativas, y otras (Lévi-Strauss, 2010; Rebollo, 2002).

Cosmolingüística: un enfoque transteórico para el estudio del cine

La semiótica, como la entienden Peirce, Morris, Locke, Leibniz, Saussure, etcétera, constituye la disciplina general de los signos, incluyendo el lingüístico (Beuchot, 2004). Sin embargo, aunque su origen se remonta a la Grecia clásica en la práctica de los diagnósticos médicos (Elizondo, 2012), fue Ferdinand de Saussure quien deslindó teóricamente lo que era objeto de estudio lingüístico y lo que debía ser considerado competencia exclusiva de la semiótica. De esta forma, lo verbal pasó a ser una dimensión exclusiva de la lingüística, mientras del estudio de los restantes signos se encarga la semiótica, como más tarde también afirmarían Benveniste (1985).

No obstante, esta parcelación reduce las expresiones verbales y no verbales del lenguaje al rigor de un método formal cuyas realidades semiológicas y lingüísticas no se soportan en la praxis de las producciones cinematográficas. Esto quedó sobrentendido con los intentos del cineasta francés Christian Metz y su equipo, quienes intentaron aplicar las teorías lingüísticas de Saussure al estudio

4. Aunque, como expresa Maquiavelo (o Napoleón, según se afirma), en la práctica de la política el fin justifica los medios (Maquiavelo, 2017). Por eso, se suele echar de lado la ideología para sustituirla por los acuerdos y las negociaciones.

de películas (Metz, 2001; 2002). Los resultados fueron desproveer la crítica del cine de su esencia: por un lado, del estudio de la representación de la realidad; y, por otro, del análisis transdisciplinar de la creación de nuevos universos fílmicos, los cuales constituían las principales tendencias teóricas hasta ese entonces (Stam, 2001).

Para cuando se anunció el fin de las ideologías, referido al agotamiento de los regímenes totalitarios, surgió el posestructuralismo y con este los enfoques transdisciplinares, los cuales combinan en sus análisis principios semiológicos, lingüísticos, sociológicos, filosóficos, etcétera (Bell, 1960).

Volviendo a Saussure (1916), observamos en su teoría semiológica un aspecto propicio para la asunción de un concepto capaz de proveer una crítica favorable para la práctica del cine. Se trata, específicamente, de la concepción de lenguaje que este connotado autor propone siguiendo al neurofisiólogo francés Paul Broca (1886), cuando afirma, *grosso modo*, que “el lenguaje es la capacidad únicamente humana que se encuentra en la tercera circunvolución del lóbulo frontal izquierdo y que permite la expresión del pensamiento” (Roa, 2017b, p. 2).

Tal afirmación significa que es el lenguaje el que permite la comunicación, tanto la verbal como la no verbal. Por ello, no conviene la parcelación saussureana al momento de analizar el cine. Más bien, lo favorable para este tipo de estudio es el enfoque transteórico que, en una publicación del año 2013, convenimos en llamar cosmolingüística⁵ (Roa, 2013). Este concepto se define

5. El interés de estudio de la cosmolingüística es el lenguaje entendido como “universo de universos comunicativos”. Se trata de una transteoría, immanente y trascendente, de las expresiones signícas del pensamiento, similar al fanerón de Charles Sanders Peirce. Para más información, véase el ensayo: *Fin de “la base del pragmatismo en la faneroscopia”*, de C. S. Peirce (1905). Traducción castellana de Sandra Ollo. Fuente textual en CP 1. 317-21 4: 235-63).

como el enfoque teórico que tiene como interés de estudio las manifestaciones dinámicas del pensamiento que emanan de la facultad únicamente humana del lenguaje, a través de formas verbales y no verbales (Roa, 2017b). Es una concepción, además, conveniente para el estudio del cine, puesto que no rechaza la confluencia de los procedimientos transdisciplinares que se requieran para entender el pensamiento, el cual puede ser expresado mediante fotografía, música, lenguas tonales, lenguas de señas, escritura, escultura, arquitectura, poética, cine, etcétera (Céspedes, 2018).

En estos planteamientos se valora la afirmación de Saussure (1916), también secundada por Benveniste (1985), cuando expresa que desde un primer momento hay que situarse en el terreno de la lengua (lo verbal) y tomarla como norma de todos los demás sistemas semiológicos (lo no verbal). Sin embargo, tal afirmación no tiene por qué ser entendida en términos absolutos, puesto que los estudios recientes han mostrado que las lenguas de señas –europeas, americanas, mexicanas, etcétera– constituyen sistemas de comunicación social independientes del sistema verbal. La comunidad de sordomudos constituye un mundo comunicativo aparte y es mediante ese sistema que tales sujetos interpretan y transforman su mundo (Marte, 2017).

Más concretamente, la comunicación no verbal constituye un modo de transmisión de sustratos ideológicos interesantes (Pérez, 2014). Por tal razón, este análisis de los aspectos ideológicos de adoctrinamiento en la familia incluye la relación entre las conversaciones verbales y las expresiones no verbales para transmitir ideas, creencias, valores familiares, etcétera. El cine constituye un texto semiolingüístico, en tanto conjuga comunicación verbal y comunicación no verbal. Esta última es expresada a través del ritmo entre música, pintura, paisaje y simbolismo urbano, los cuales se abordan en este análisis (Pérez, 2016).

La familia como construcción ideológica en la película *Nueva Yol 1, por fin llegó Balbuena*

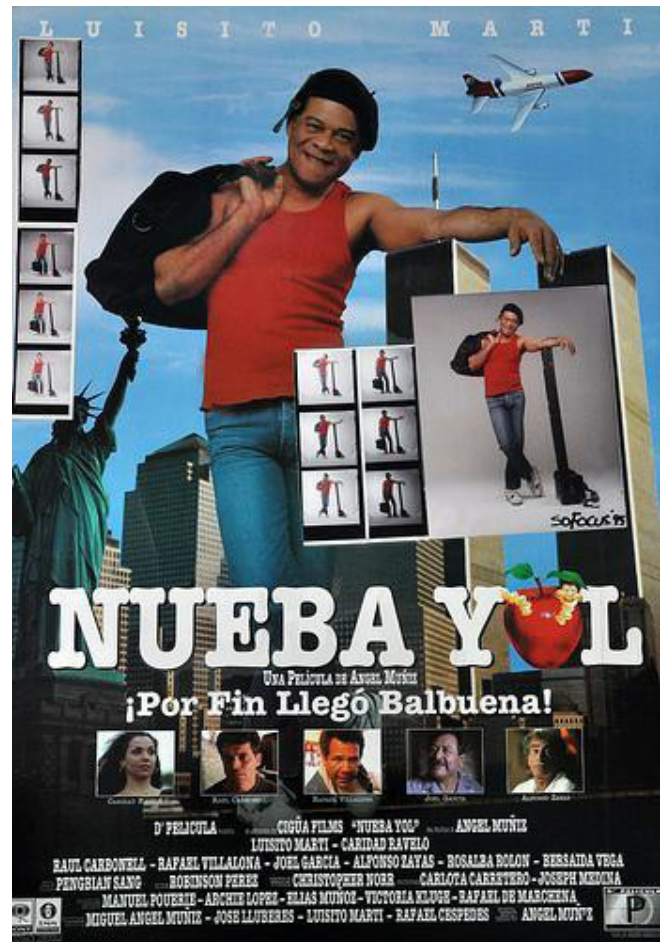
*Nueva Yol 1*⁶, *por fin llegó Balbuena* (figura 1), cuenta parte de la vida del reconocido personaje dominicano Balbuena (Luisito Martí), quien, tras haber perdido a su esposa, ahogada evidentemente en la playa de Boca Chica (República Dominicana), decide obtener una visa para emigrar hacia los Estados Unidos de América. Tras la imposibilidad de obtenerla por su propia cuenta, entra en escena Fellito, un boricua dedicado a conseguir visas de manera fraudulenta, quien lo hace hipotecar la casa que había comprado con el dinero que, según el mismo Balbuena, la aseguradora de su difunta esposa le pagó. Aunque le costaba arriesgar el único espacio vinculado a su desaparecida familia, Fellito (Raúl Carbonell) terminó convenciéndolo.

Una vez en el Aeropuerto Kennedy, Balbuena es atropellado por Nancy (Caridad Ravelo), desde donde se pueden divisar los primeros insumos narrativos con los que, al final de la película, Balbuena formaría su segunda familia. Los primeros días en Nueva York, Balbuena los pasa con la familia de su primo Pedro (Rafael Villalona), con algunas restricciones de espacio y de asimilación por parte de las hijas de su pariente, hasta que finalmente consigue un trabajo que le permite ganar suficiente dinero y regresar a su patria para formar una nueva familia, bajo otras condiciones económicas.

Aunque no es su tema principal, la motivación de desarrollo de esta película es la familia, puesto que una de las razones por las que Balbuena decide viajar hacia Nueva York fue la disolución de su primera entidad matrimonial, tras la expiración accidental de su esposa. Esto es muy evidente en

6. Esta película corresponde al género comedia y drama, y su tema central es la migración y la pobreza. En 106 minutos, Ángel Muñiz pone a actuar un elenco de actores reconocidos en el mundo hispánico: Luisito Martí, Caridad Ravelo, Raúl Carbonell, Rafael Villalona, Joel García, Alfonso Zayas, Bersaida Vega y Rosalva Rolón.

Figura 1. Poster de la película *Nueva Yol 1, por fin llegó Balbuena*



la narrativa semiológica que introduce la película: una romántica y encantadora escena protagonizada por Roberto Balbuena, mientras disfruta de la compañía de su esposa Natalia, a la orilla de una playa. Los dos se perciben muy felices, sobre todo, por la coquetería y la sonrisa que irradia de sendos rostros. Todo transcurre en felicidad y a ritmo caribeño de salsa y paisaje, hasta que se ve a Balbuena caminando con dos cocos de agua en sus manos. Evidentemente, dejó a su esposa en la mesa y se fue a comprar cocos. Sin embargo, cuando va de regreso alcanza a ver a lo lejos, tal vez un grupo de personas que rodean una mujer desmayada. Al ver la mesa vacía, lanzó los cocos e inmediatamente huyó desfavorido para enfrentarse a una cruda

realidad: el final de su familia. Natalia ha muerto. Se ahogó en la playa.

La narrativa semiótica se verbaliza en la segunda escena. Aparece Balbuena en un cementerio monologando frente a la tumba de su esposa muerta. No ha dejado de llevarle flores desde aquel trágico día, a tan solo tres años de feliz matrimonio. Se presenta Fellito, quien vivía de preparar viajes ilegales, entre otros detalles relativos a la inmigración. Entonces, se saludan. Balbuena le pregunta qué hace por ahí, a lo que este responde que estaba trabajando en la sepultura del hijo de una familia que había sido asesinado en Nueva York. Llama mucho la atención la pregunta de Balbuena a Fellito: “¿Un muchacho de tan buena familia?” Fellito responde que cuando llegan a Nueva York se olvidan de su buena familia y hacen lo que sea.

Hasta este momento, la familia como aparato ideológico está muy presente en la narrativa. Tanto Balbuena como Fellito reconocen que de las buenas familias egresan individuos con fuertes valores éticos. Al mismo tiempo, se evidencia cómo un individuo que ha pertenecido o pertenece a una familia de fuertes convicciones ideológicas puede perder sus principios familiares al exponerse a otros contextos.

Ya radicado en la casa de su primo en Nueva York, la familia resultó ser causa de tristeza, fracaso, resentimiento, desequilibrio y, finalmente, de estabilidad. La tristeza y la frustración la sufrió el padre, al no lograr que sus hijos pudieran aceptar de forma cordial a Balbuena en el hogar, situación que lo colocó en estado de incertidumbre entre la conducta de su prole y la lealtad a su primo. Luego, el resentimiento se apodera de él porque reconoce no haber sido un buen padre. No ha dado la educación que necesitan los hijos durante su proceso de desarrollo, ni él ni su esposa. Tratan de compensar su ausencia con bienes materiales. El desequilibrio llega al punto más alto cuando un día Balbuena, en su incansable interés por ganarse la simpatía de la

hija de su primo, entra repentinamente a la habitación para entregarle un presente, pero la joven se puso histérica y comenzó a vociferar que Balbuena le había violado su privacidad. En ese momento, el padre se enfureció de tal modo que sufrió casi un infarto, provocado por la conducta fría y desamorado de la hija ante el cariño sano de Balbuena.

Esta situación motivó el equilibrio de la familia, puesto que la joven adolescente logró sopesar su inconducta. A partir de entonces, inicia un período de paz familiar que hizo cambiar el ambiente de tensión en la casa por uno más armónico.

La ideología de familia en esta película se destaca por ausencia de un discurso de adoctrinamiento (Pérez, 2014). En una familia canónica, compuesta por padre, madre e hijos, lo normal es que se transmita el sistema de valores, conductas, conocimientos y cultura de los padres, a través del discurso ideológico empleado mediante las conversaciones que les recuerdan a los hijos que deben respetar a su madre, a su padre y a sus hermanos, etcétera. Igualmente, este discurso ideológico de familia repite a los hijos normas de cortesía y modales que deben seguir en los tratos interpersonales, incluso con relación a los extraños (Pérez, 2014). Incluye la instrucción religiosa (en caso de que los padres profesen alguna), así como también el proceso de aprendizaje de la lengua o lenguas de sus padres. En lo cultural, las familias enseñan las artes pictóricas, artísticas y literarias que ellos aprendieron o, en algunos casos, aquellas artes a las que ellos no tuvieron acceso. La transmisión del discurso de ideología familiar conlleva mucho tiempo. Sin embargo, en el caso de la familia que ocupa la mayor parte de la narrativa de esta película, esta ideología queda ausente, ya que los padres pasan en el trabajo todo el tiempo que deberían dedicar a la educación de sus hijos.

Por supuesto, lo que el cineasta ha representado no es la familia ideal, la que debe ser, sino la familia latinoamericana que vive en la diáspora

estadounidense; aquella que huye de su patria porque sufre las trágicas secuelas de la exclusión social presente en los países latinoamericanos (Grosfoguel, 2017). Es esta la familia que se dedica al trabajo a tiempo completo con la esperanza de conseguir dinero suficiente que le permita regresar a su patria para comprar un techo propio y construir un modo de producción que eleve su calidad de vida. Por eso, los hijos de estos inmigrantes representados en la familia principal de *Nueva Yol 1* carecen del discurso ideológico de sus padres. Son hijos criados a merced de las escuelas, de internet y de la televisión, mediante los cuales aprenden un híbrido cultural, semiológico y lingüístico indefinido que los lleva a vivir con cierto grado de resentimiento (Falicov, 2001).

Ahora bien, en una de las escenas la familia completa aparece cenando, una ocasión ideal que los padres suelen utilizar para compartir impresiones, escuchar a sus hijos e hijas y ofrecer recomendaciones. Pero no hay datos que permitan concluir que la cena en la mesa de esta familia sea norma para ellos. Tampoco puede afirmarse que esta ocasión sea un espacio idóneo para transmitir el sistema de creencias, ideas y valores propios de los padres.

Otro aspecto que muestra la manera en que la familia, como construcción ideológica e ideologizante, se encuentra muy presente en la cinematografía de este autor es el hecho de que la película concluya con la segunda boda de Balbuena, lo que sería el inicio de su segunda entidad matrimonial. La familia, entonces, es una metáfora que simboliza felicidad, siempre que funcione conforme a la ideología que la define. Por eso, cuando Balbuena interpreta cierto interés de Nancy hacia él, expresó la frase: "Se arregló Nueva Yol".

La semiología de la ciudad de Nueva York se describe en términos de imágenes, sonidos y canciones relativas a la inmigración. Los niños jugando entre la nieve, los grandes rascacielos, las extensas avenidas, la Estatua de la Libertad, el puente Brooklyn, los

grupos juveniles vendiendo y comprando sustancias prohibidas en las esquinas del Bronx, así como el ruido de los trenes, constituyen el símbolo no verbal que define a la urbe del mundo: Nueva York.

Aspectos de la ideología de familia en la película *Yuniol 2*

Aunque se trata de una película cuya trama denuncia directamente la exclusión social dominicana, tal finalidad se logra mediante la representación de dos familias, una rica y otra pobre, a través de las cuales giran todas las acciones⁷ (figura 2). La familia de Juan Pérez García (Shalim Ortiz), a quien todos llaman Yuniol, pertenece al tipo de familia monoparental, ya que se compone solo por su madre Tata (Milly Quezada) y su hijo. Ella recibe la ayuda de su padre, quien es empleado de la empresa de la familia rica, compuesta por Alberto (Cuquín Victoria), Aurora (Charitín Goico) y Juan Ríos de la Piedra (Juan Perozo, como Yuniol, el rico).

El hogar monoparental de Juan Pérez García se consolida basado en una ideología de progreso a través del estudio y del trabajo. Pese a que viven en un barrio muy peligroso y pobre de la capital dominicana, Yuniol no se ha dejado corromper por los jóvenes delincuentes del barrio; ni siquiera por la policía corrupta que enseña a robar, vender y consumir drogas. Los agentes del orden aprovechan la carencia de un hogar de fuertes principios morales en la vida de estos jóvenes para sumergirlos en el bajo mundo.

Es evidente que Tata (Milly Quezada) ha proporcionado todo el cariño y amor a su hijo y, con la ayuda de su abuelo, le ha enseñado que debe ser un buen estudiante para salir de la pobreza. Destaca la grandeza de espíritu de Tata, al no sentir resentimiento por el abandono de su esposo, pues en cada conversación con su hijo

7. *Yuniol 2* pertenece al género dramático y sus escenas se desarrollan en 106 minutos.

Figura 2. Póster de la película *Yuniol 2*

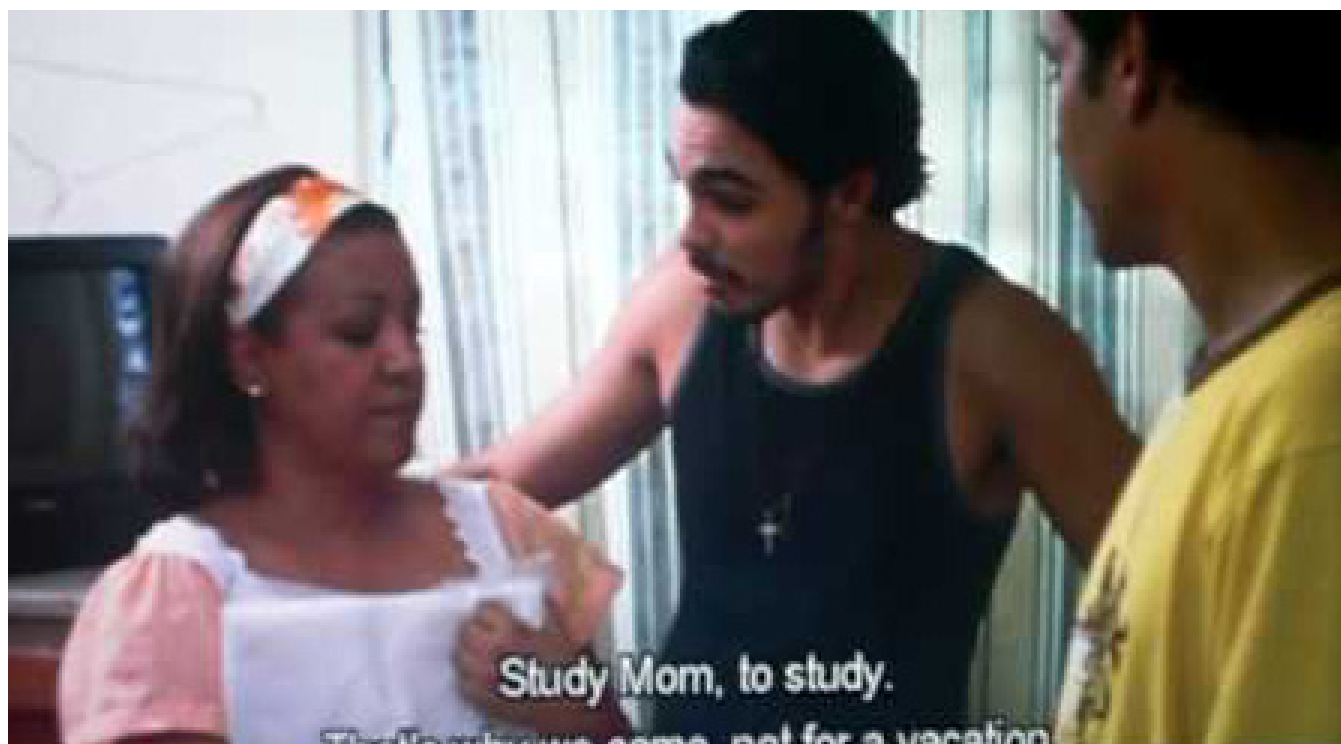
le hace comprender que, si su padre no está a su lado, se debe a los asuntos económicos que no le permiten viajar constantemente desde Puerto Rico. Yuniol ha asumido el adoctrinamiento, puesto que se traslada noche tras noche al campanario de la iglesia del barrio para realizar sus tareas, por ser el único sitio donde no escasea la energía eléctrica. Mientras estudia becado en una universidad de élite, se dedica a realizar inventarios en los colmados de su sector, razón por la que la mayoría de los jóvenes de su barrio lo quieren, lo respetan y lo protegen. Como joven, se divierte en las discotecas del sector junto a su novia Carmen (Nashla Bogaert), sin traspasar la norma de conducta que ha recibido de su humilde familia.

Un día, la universidad más prestigiosa de los Estados Unidos envió a la universidad más prestigiosa de Santo Domingo una convocatoria de becas para estudiantes dominicanos, con la condición de que aprueben un examen muy riguroso. La universidad nacional decidió aplicar una prueba preparatoria previa a la extranjera. Como resultado, casi todo el grupo reprobó. Yuniol, el de condición humilde, obtuvo 94 puntos; mientras Yunior, el rico, obtuvo un 86. Estos resultados enfurecieron a la pretensiosa Aurora, quien le pidió a Juan Pérez García que se quedara en su casa para que le ayudara a su hijo con los estudios, de manera que pudiera obtener una mayor calificación.

El adoctrinamiento en la familia rica se cimienta en el prestigio y en el estatus social que no le permite entender que un joven pobre, que apenas consigue para comer, pueda obtener una calificación mucho más elevada que la del joven que lo tiene todo. Sin embargo, no es posible afirmar que la riqueza de esta familia haya hecho insensible a su hijo. Destaca el hecho de que siendo rico no maltrata a Yuniol, a quien conoce desde pequeño. En vez de esto, le presta su automóvil del año. Es evidente que el joven rico ha sido educado conforme al patrón de conducta de sus padres. Pese a las altas exigencias de su madre, el padre (Cuquín Victoria) representa un equilibrio importante en la educación de su hijo porque, al parecer, están de acuerdo en cuanto al tipo de educación que quieren que su hijo reciba.

La sensibilidad y grandeza de espíritu de Yunior se observa cuando decide irse a vivir al barrio (figura 3). Su objetivo era demostrarle a su madre que él podía vivir sin riquezas, pero con amor, como lo hacía Yuniol. Luego de andar en un carro deportivo de último modelo, ahora tenía que transportarse en autobuses del transporte público y en motocicletas; de solicitar a la ducha agua tibia, pasó a bañarse en el patio de la casa de Tata, echándose agua fría con un cántaro de plástico. También fue objeto de una golpiza por parte de un grupo de delincuentes barriales.

Figura 3. En la toma, Milly Quezada (Tata), Shalim Ortiz (Yuniol) y Frank Perozo (Yunior)



El tiempo que estuvo viviendo en el barrio le dio la oportunidad de conocer las trágicas secuelas de la exclusión social dominicana. No imaginaba todas las peripecias por la que tenían que pasar esos jóvenes cuya situación social le imponía la muerte o convertirse en delincuentes. Toda esta situación llevó a Yunior a incursionar en la política, para desde una posición de presidente de la República Dominicana instaurar la equidad social.

Uno de los momentos más sensibles tuvo lugar cuando Tata sufrió un infarto. Al llevarla a un importante hospital privado de Santo Domingo, la administración rehusó atenderla porque no tenía seguro médico ni dinero. Fue doña Aurora quien asumió el pago de la clínica. Todavía en la recepción del hospital, Yunior (figura 4) empezó a contarle a su madre, al tiempo que lloraba casi sin control, todo el sufrimiento que presencié en el barrio. Esto

lo hizo reflexionar sobre lo difícil que resultaba la vida para los pobres.

La familia, en esta película, representa un espacio de adoctrinamiento basado en valores, costumbres, hábitos y exigencias. Tanto en la pobre como en la rica, ambos niños fueron educados conforme a los patrones de conducta de sus padres, cada uno dentro de sus respectivas circunstancias. Esto enseña que el solo hecho de ser pobre no es motivo para ser indigno. La dignidad está presente en la conducta de Yuniol, quien aspira alcanzar un mundo mejor por medio de sus estudios, de forma honrada y laboriosa. Lo mismo se observa en la crianza del joven Yunior. El hecho de ser rico no es sinónimo de insensibilidad. Aun con el alto nivel de exigencia de su madre, su dignidad estuvo por encima de todos los millones de su familia. Estuvo dispuesto a abandonar sus comodidades para demostrarse a sí mismo y a su madre que podía salir adelante

Figura 4. Yuniol y su madre (Charitín Goico) en el hospital, pagando el internamiento de Tata (Milly Quezada)



exitosamente, sin necesidad de pasar por la humillación de ser considerado un mantenido.

La representación semiótica en esta película complementa el discurso verbal de una forma tal vez imperceptible, pero poderosamente comunicativa. La película inicia presentando una hermosa vista de la parte más cara de la ciudad de Santo Domingo: una gran secuencia de inmensas y cuantiosas torres, una serie de casas de lujo, una gran representación de lujosos autos de exhibición, al tiempo que se escuchan las letras de una canción al ritmo de rock. Este panorama establece un marcado contraste con el barrio desgarrado por la pobreza en que vive Yuniol.

Posteriormente, aparece la familia de Tata con su abuelo, aplaudiendo a su nieto Yuniol. Disfrutan ver a su hijo jugando junto al hijo de doña Aurora. En otro extremo del estadio de juego están Aurora y su esposo.

Dos clases sociales claramente identificadas, conectadas por la relación de desigualdad. La familia de Tata representa la clase trabajadora, al dominicano excluido socialmente, pero con aspiración y dignidad; mientras la familia de Aurora representa la clase dominante.

Tata representa la madre dominicana humilde, trabajadora doméstica, soltera, con un gran sentido de servicio y hospitalidad. Una madre muy cariñosa que da besos y abrazos a su hijo y lo inspira a seguir estudiando verbal y semiológicamente, pero, al mismo tiempo, le advierte y censura. Mientras, Aurora es el símbolo de la madre de alta sociedad, honesta y solidaria, pero enormemente jactanciosa, exigente y frívola.

Conclusiones

La ideología como tal es cada vez más débil. En la posmodernidad, son pocos los grupos que actúan

movidos por las fuerzas de sus ideas. La ideología del consumo capitalista ha sembrado un interés muy marcado en los ciudadanos, haciéndolos cambiar sus convicciones por el poder que otorga el dinero. Esta realidad es muy notoria en las familias representadas en las películas analizadas en este artículo, sobre todo en *Nueba Yol 1*, en la que observamos cómo el proceso de adoctrinamiento familiar había sido sustituido por el trabajo desmedido, quedando los hijos al desamparo ideológico de su cultura inmediata. La conclusión más convincente con respecto a *Nueba Yol 1* es que la ideología familiar estaba secuestrada por las extensas jornadas de trabajo.

En su narrativa, solo es posible percibir algunos sustratos, pero como formas pasajeras y no como discurso familiar con función ideologizante. Pero esta ausencia en realidad no existe en esta película, sino en la sociedad posterior a la década de los ochenta, a partir de la cual la ideologización familiar empezó a ser sustituida en algunos países por las tandas extendidas de los colegios, por las trabajadoras domésticas, la televisión y, más recientemente, por las redes sociales.

La familia de Pedro, el primo de Balbuena, representa la situación por la que pasan los latinos que emigran hacia Estados Unidos en busca de un sueño mejor. Allí, tras ese sueño, pierden su identidad, ya que se pasan todo el tiempo trabajando, borrando el espacio y el tiempo para articular un auténtico discurso ideologizante.

En la segunda película, *Yuniol 2*, el adoctrinamiento familiar existe más en la familia pobre que en la rica. Tata aconseja continuamente a Yuniol para que siga estudiando y lo estimula, dándole respectivas muestras de cariño, al tiempo que le advierte de los peligros que pudieran presentársele en la vida. Igualmente, Tata trata de suplir la ausencia de su marido en la vida de su hijo, propósito que no logra con su discurso ideologizante, puesto que nada puede sustituir el amor de una madre o de un padre.

En la familia rica aparecen dos escenas en las que se muestran aspectos de la ideología familiar. En la primera escena, mientras desayunan en familia, Alberto (padre de Yuniol) aconseja a su hijo acerca de las relaciones sexuales que tiene con las muchachas que entran a su habitación y le explica cuáles podrían ser las consecuencias si una de esas muchachas queda embarazada. En otra escena, cuando Aurora decide quitarle todas las comodidades y él decide irse a vivir al barrio, su padre le dice que en ese mismo lugar él se sentaba cuando era niño toda vez que su madre lo ponía de castigo. Esa expresión muestra la existencia de un sistema de control, ideologizante y adoctrinante que se aplicó a través de diferentes estrategias con el objetivo de conseguir un ciudadano que en el futuro representara la honorabilidad de la familia.

En cuanto a la expresión semiótica, ambas películas adolecen de una mejor simbología en cuando a la decoración de las casas. Se observan muy pocos cuadros, pinturas y objetos en las mesas y en las salas de las casas; elementos comunes en los hogares dominicanos con los que se pudo transmitir mayores matices identitarios.

En ninguna de las películas hay signo de religiosidad, ni en las familias principales ni en los personajes secundarios; ausencia que extraña por ser este un país de tan grande diversidad religiosa. Aparece solo la iglesia del barrio de doña Tata, pero como escenario de estudio de Yuniol, mas no aparece ningún otro símbolo de la religiosidad dominicana. Si se toman en cuenta estos aspectos, seguro se alcanzaría una mayor y mejor representación del fenotipo familiar dominicano.

Existen rasgos de poéticas del español dominicano en los apodos de ambos niños. La pronunciación del fonema “l” —en Yuniol, el pobre— es muy común en los barrios marginados de la capital dominicana, en palabras como: *pol favol* (por favor); *al favol* (por favor); *encontral* (encontrar), etcétera. Mientras el niño rico se llama Yuniol (con “r”), debido a que

se pronuncia conforme a un sociolecto culto del idioma español.

El cine dominicano se encuentra todavía en su etapa de despegue. Su definición no son la cantidad de filmicas, sino su capacidad de representar la cultura dominicana, así como de crear nuevos universos cosmolingüísticos, a través de la fusión del lenguaje verbal y del no verbal. Se encuentra todavía en su etapa folclórica, como hace cuarenta años se encontraba el cine mexicano. Por ello, es imposible hablar de un nuevo cine, e incluso, al referirnos al cine dominicano, debemos hacerlo todavía con ciertas reservas.

En definitiva, el análisis de la ideología de familia me ha hecho valorar positivamente la narrativa cinematográfica de estas dos producciones de la filmica dominicana. No es lo mismo visualizar las películas con la sola intención de percibir el desarrollo de su trama, a verlas con una teoría previa que permite identificar las perspectivas discursivas e ideológicas que cohabitan con la intención primaria y recreativa propia de las artes. Por eso, siempre y cuando las películas sean analizadas desde los aparatos ideológicos propuestos por Louis Althusser y por otros teóricos, se podrán extraer de sus escenas principios con los que será posible contribuir con el desarrollo educativo de los televidentes.

Referencias

- Althusser, L. & Acosta, H. R. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Barcelona: Greda.
- Aviña, R. & Casarín, S. (2000). *Una familia de tantas: una visión del cine social en México*. México D. F.: CONACULTA-IMCINE.
- Báez, E. (17 de abril de 2017). El cine que la dictadura de Trujillo reguló y prohibió. Periódico *El Caribe*, 6.
- Bell, D. (1960) *El final de la ideología*. Edición de Ángel Rivero de 2015. Barcelona: Greda.
- Benveniste, E. (1985). *Problemas de lingüística general* (Vols. I & II). Barcelona. Barcelona: Siglo XXI.
- Beuchot, M. (2004). *La semiótica: teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Broca, P. (1886). Sur la faculté générale du langage, dans ses rapports avec la faculté du langage articulé. *Bull. de la Société d'Anthropologie deuxième série*, 1, 377-82.
- Carrasco, W. (29 de mayo de 2013). La prensa en la dictadura de Trujillo: censura, manipulación y distorsión de la verdad. *Periódico HOY*, 5-6.
- Céspedes, D. (15 de enero de 2018). *La crítica de cine de Luis Beiro Álvarez: la pantalla al revés*. *Acento.com.do* Recuperado de: <https://acento.com.do/2018/opinion/8526378-la-critica-cine-luis-beiro-alvarez-la-pantalla-al-reves/>
- Del Valle, A. I. (2004). El futuro de la familia: la familia. *Iglesia viva: revista de pensamiento cristiano*, 17 (2), 33-40.
- Elizondo, J. O. (2012). *Signo en acción: el origen común de la semiótica y el pragmatismo*. México: Paidós, S. A.
- Falicov, C. (2001). Migración, pérdida ambigua y rituales. *Perspectivas sistémicas*, 69, 81-102.
- Fernández, J. (1994). Ideología «brumarista» y Napoleón Bonaparte. *Revista El Basilisco*, 17(2), 35-42.
- González de Dios, J. (2010). Cine y Pediatría (I): una oportunidad para la docencia y la humanización en nuestra práctica clínica. *Pediatría Atención Primaria*, 12(46), 299-313.
- Grosfoguel, R. (2017). Las migraciones coloniales del Caribe a Estados Unidos y Europa Occidental: colonialidades diferenciadas en cuatro centros del sistema-mundo/Colonial Caribbean Migrations to Western Europe and the USA: Differentiated Colonialities in

- Four Metropoles of the World-System. *Kamchatka. Revista de análisis cultural.* (9), 225-250.
- Lévi-Strauss, C. (2010). La familia. *Lecturas de Antropología social y cultural. La cultura y las culturas*, 195(3), 12-32.
- Lie, N. & Piedras, P. (2014). Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: familia tipo (2009) e Hija (2011). *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 30(1), 72-86.
- Locke, J. (2006). *Segundo tratado sobre o governo civil e outros escritos: ensaio sobre a origem, os limites e os fins verdadeiros do governo civil: texto integral.* Brasil, Río.
- Lora, F. M. (2017). La corrupción institucional y la migración como parte del discurso de denuncia social en el cine de ficción dominicano. *Ciencia y Sociedad* 42(4), 53-70.
- Maquiavelo, N. (2017). *El príncipe.* Barcelona: SELECTOR.
- Marte, C. E. C. (2017). ¿Qué opinan las personas sordas sobre el aprendizaje de la lengua escrita? *Ciencia y Sociedad* 42(4), 73-82.
- Marx, K. (1990) *La ideología alemana.* México: Gedisa.
- Marx, K. & Engels, F. (2000). *El manifiesto comunista.* Madrid: MacGraw-Hill.
- Méndiz, A. (2008). *La influencia del cine en la familia.* Málaga: Universidad de Málaga.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine.* Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación cinematográfica.* Barcelona: Paidós.
- Pérez, D. (2014). *Discurso ideológico e identidad dominicana.* Santo Domingo: Editorial Surco.
- Pérez, O. (2016). *Semiótica: cine y comprensión crítica, cultura de las imágenes, imágenes de la cultura.* Santo Domingo: Editora Universitaria, UASD.
- Rebollo, J. G. (2002). *La familia en la pantalla: percepción social y representación audiovisual de etnomodelos procreativos en el cine y la televisión en España.* España: Septem ediciones.
- Roa, G. A. (2013). *Lingüística cosmológica: una introducción a los estudios complejos del lenguaje.* Santo Domingo: Soto Impresora, S. A.
- Roa, G. A. (2017, a). Apuntes para una cronología del cine dominicano. *Ciencia y Sociedad*, 42(4), 85-90.
- Roa, G. A. (2017, b). El lenguaje como centro de interés de una lingüística compleja. *Almomento.net.* Recuperado de <http://almomento.net/el-lenguaje-como-centro-de-interes-de-una-linguistica-compleja/>
- Sáez, J. L. (1982) *Historia de un sueño importado.* Santo Domingo: Ediciones Siboney.
- Saussure, F. (1945) *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Gedisa.
- Sorensen, N. N. & Guarnizo, L. E. (2007). La vida de la familia transnacional a través del Atlántico: la experiencia de la población colombiana y dominicana migrante en Europa. *Puntos de Vista: Cuadernos del Observatorio de las Migraciones y la Convivencia Intercultural de la Ciudad de Madrid (oMci)* (9), 7-28.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción.* Barcelona: Paidós.
- Sumaza, C. R. & Rodríguez, T. L. (2003). Un análisis del concepto de familia monoparental a partir de una investigación sobre núcleos familiares monoparentales. *Papers: revista de sociología*, (69), 59-82.

Valle, F. T. (2014). *Tipos de Familias*. Madrid, España: Gredos.

Van Dijk, T. A. (2011). *Ideology. A multidisciplinary approach*. London: Sage.

Películas

De Niro, R. (Director y productor) 1993. *Una historia del Bronx*. Género dramático. Estados Unidos: Tribeca Productions.

Jewson, N. (Director y productor) 1971. El violonista en el tejado. Género musical. Estados Unidos: Mirisch Company.

Muñiz, A. (Productor y director). (1995). *Nueba Yol 1, por fin llegó Balbuena*. Drama cómico. República Dominicana: Cigua Films.

Murnau, F. W. (Director) Fox, William (Productor) 1927. *Amanecer*. Drama romántico. Cine Mudo. Estados Unidos: William Fox Studio.

Palau, F. (director y productor) 1924. *Las emboscadas de cupido*. República Dominicana: Fotodrama del cortometraje

Reitman, J. (director) John Malkovich (Productor) 2007. *Juno*. Comedia dramática. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

Rodríguez, A. (productor y director). *Yuniol 2*. Drama Urbano. República Dominicana: Antena Latina Films.

Datos de filiación

Gerardo Roa Ogando. Es doctor en Filosofía del lenguaje con énfasis en lingüística; catedrático universitario e investigador de Análisis Crítico del Discurso (ACD) en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y profesor del Doctorado en Estudios del Español de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra. Algunos de sus libros son: *La taxonomías del discurso* (2016); *Estrategias para el desarrollo de la competencia morfosintáctica* (2016); *Redacción estratégica para el análisis y la producción de discursos académicos* (2014); *Lingüística cosmológica* (2013), etc. Actualmente realiza un análisis crítico del discurso cinematográfico dominicano. Correo electrónico: gerardoroaogando@gmail.com